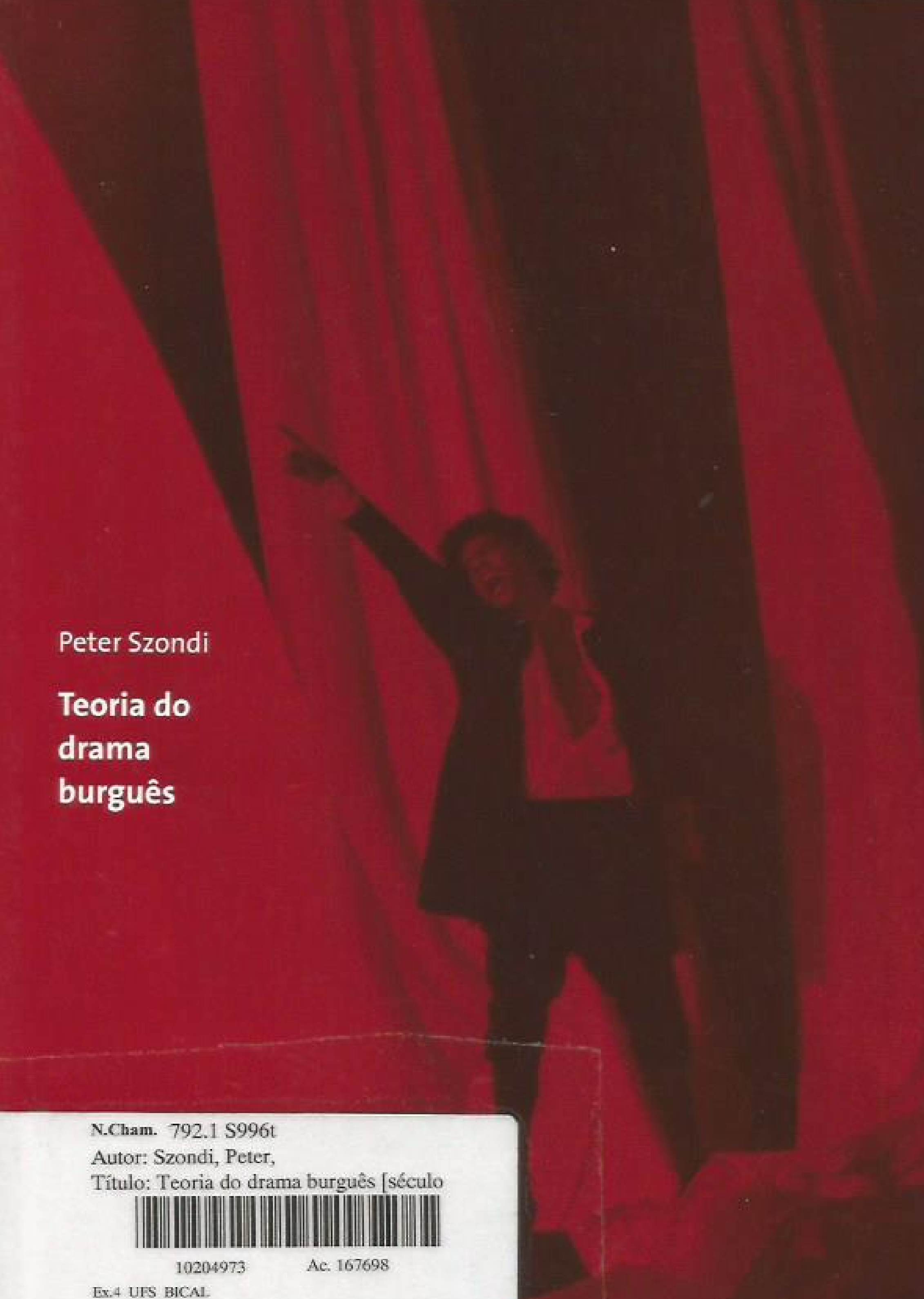
Peter Szondi

Teoria do drama burguês



N.Cham. 792.1 S996t
Autor: Szondi, Peter,
Título: Teoria do drama burguês [século
10204973 Ac. 167698
Ex.4 UFS BICAL

ISBN 85-7503-345-X

O que há de burguês no "drama burguês" quando este emerge no século XVIII? de onde parte e como se desenvolve a sua teoria? qual a natureza desta e como ela se relaciona com as peças efetivamente escritas pelos próprios autores que a formulam? como podemos anotar a sua dimensão histórica, o seu nexo com o momento em que se constitui, ressaltada a pauta de valores da classe social em ascensão?

Estas são perguntas que Peter Szondi – um dos mais destacados pensadores da relação entre teatro e modernidade – responde neste livro, através da análise do traço comum e das diferenças que fazem das teorias de George Lillo, Denis Diderot e Gotthold E. Lessing três versões de uma defesa do novo gênero ajustadas aos contextos nacionais.

Tal como em *Teoria do drama moderno* [1850-1950], encontramos aqui uma notável demonstração de como desenvolver a análise da forma dramática em sua conexão com a história, neste caso num estudo mais restrito em seu escopo e, por isto mesmo, mais detalhado na análise dos autores em foco. O movimento central de Szondi é apontar, em cada aspecto da argumentação "de ordem poética" feita pelos autores que buscavam justificar o novo drama, a presença dos valores de uma classe militante disposta a fazer da teoria um discurso pragmático e normativo.

No plano da produção teórica, ele destaca o modo como tais autores lêem a *Poética* de Aristóteles e deslocam seus conceitos, alterando a função da catarse, privilegiando a compaixão que, então, se ajusta aos foros da "sentimentalidade".

Na análise das peças, Szondi revela o modo como exigem da leitura sócio-histórica uma formulação sutil, pois tais dramas não são "burgueses" e militantes porque aí emerge a figura do burguês vivendo situações de conflito com a aristocracia – o que seria uma manifestação direta da luta de classes –, mas porque neles são os valores burgueses que presidem a construção e definem o tratamento sério das situações, conferindo certa conotação ao destino de personagens de diferentes classes. Tal destino não se avalia mais como a expressão de uma "ordem do mundo", mas como a exposição das conseqüências de uma ação que transgrediu os preceitos de moderação, de contenção puritana e de correção, ferindo uma nova ética de classe que cabe trazer ao primeiro plano e celebrar. A pedra de toque fundamental desses dramas é a separação entre esfera pública e privada, com a conseqüente eleição da família patriarcal burguesa (a família nuclear) como seu terreno privilegiado.

Num extraordinário cotejo, em termos da feição política do teatro francês durante o *Ancien Régime*, este livro traz, no apêndice, um ensaio de Wolfgang Fietkau – "reconstrução" de uma leitura de Szondi – sobre a representação da figura do burguês no teatro de Molière (séc. XVII), contraposta ao que dará expressão aos valores da classe em ascensão no

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
BICAL

Peter Szondi

Teoria do drama burguês [século XVIII]

9 APRESENTAÇÃO **Sérgio de Carvalho**
17 PREFÁCIO À EDIÇÃO ALEMÃ **Jean Bollack**
21 PREFÁCIO DO EDITOR **Gert Mattenklott**

25 I. George Lillo: *O mercador de Londres*
26 Aspectos do método da sociologia literária
29 Determinação do objeto
33 Fundamentação do drama no plano da poética
40 Excurso sobre Aristóteles e sua recepção
51 Conduta exemplar como finalidade do efeito
62 A racionalidade de *O mercador de Londres*
67 Excurso sobre *A ética protestante*
74 Conflito dramático a partir da repressão dos instintos
77 O ganho de dinheiro como *aventure* / a *femme fatale* puritana
85 Melancolia e sentimentalidade

91 II. Denis Diderot: *Teoria e práxis dramática*
92 Corneille como precursor
102 No lugar da *décence*, *le cri de la nature*
109 Privacidade burguesa e simplicidade da ação
125 Lillo e Diderot
128 Estética do gênio antecipada
134 O culto da virtude e sentimentalidade

143 III. Lessing; Mercier
144 Crítica da cláusula dos estados
150 Teoria da compaixão como *cantus firmus*
159 Do *bourgeois* para o *citoyen*: Mercier
162 Teatro político
167 Conseqüências para a escolha da matéria
172 O burguês como vítima

175 **Adendos**
177 I. Observações sobre o excurso acerca de Aristóteles no capitulo I **Jean Bollack**
181 II. Materiais para uma interpretação de *Miss Sara Sampson* de Lessing
189 III. Molière na perspectiva de uma "lecture sociologique". Tentativas de uma reconstrução **Wolfgang Fietkau**

249 BIBLIOGRAFIA
255 ÍNDICE DE TERMOS
259 ÍNDICE DE NOMES E OBRAS

Apresentação

Sérgio de Carvalho

A escrita radicalmente sintética que marca os outros estudos teatrais de Peter Szondi não se apresenta neste livro. Elaborado a partir de esboços para seminários universitários e futuras publicações, o estilo ensaístico de *Teoria do drama burguês* acompanha o ritmo mais livre, imperfeito e reiterativo da sala de aula, o que tem a vantagem de deixar evidente uma relação entre pensamento estético e interpretação histórica apenas indicada em seus livros anteriores, *Teoria do drama moderno* e *Ensaio sobre o trágico*.

No primeiro deles, por exemplo, Szondi examina o processo de modernização do teatro ocidental — ocorrido a partir do final do século XIX —, como um desenvolvimento das contradições entre os novos assuntos épicos e a antiga forma dramática. Pratica então o que chama de "semântica da forma", atendo-se a um campo de pesquisa estética que "se nega a dilatar-se em um diagnóstico de época".

Nessa recusa proclamada, quase irônica por ser concebida de modo dialético, ele acompanha uma tradição crítica que inclui Lukács e Adorno e que passa ao largo de qualquer formalismo na medida em que entende as formas artísticas como "conteúdos precipitados", como sedimentos de matéria histórica. A confirmar as intenções do autor, o leitor de *Teoria do drama moderno* encontra várias passagens em que Szondi chama as coisas pelo nome e que

sugerem o vínculo entre a verificação da "impossibilidade do drama" e a crise da ordem liberal, numa época em que o universalismo do humanismo burguês colidiu com as dinâmicas do capitalismo.

Mesmo sem olhar "no branco do olho da história", Szondi não deixa de relacionar a crise dramática da época do Naturalismo com a percepção dos primeiros artistas modernos quanto à instrumentalização das relações humanas numa sociedade mediada pela forma-mercadoria: "O naturalismo é sempre uma fase tardia no processo de reificação [...]. A categoria central no naturalismo é o meio: a síntese de tudo que é alienado do homem, sob cuja dominação a subjetividade dramática acaba por cair".[1]

A descoberta genial de Peter Szondi no seu primeiro livro foi que uma forma dramatúrgica tão hegemônica como o drama — fundada no intercâmbio dialogado das subjetividades, na superação das crises íntimas pela atividade, no elogio da vontade livre e autoconsciente do indivíduo — deixa de fazer sentido quando os dramaturgos se defrontam com uma "vida que não vive", com sujeitos coisificados, homens tornados estranhos a si mesmos pela exploração mercantil de sua substância vital.

O crítico Anatol Rosenfeld, por sinal o primeiro no Brasil a compreender a importância da obra de Szondi, observa que muito antes de Marx e Engels, foi um poeta, Friedrich Schiller, quem visualizou as conseqüências dilacerantes da divisão do trabalho: "Separaram-se: do trabalho o prazer, dos meios os fins, do esforço a compensação [...] Assim, pouco a pouco, a vida individual concreta é devorada a fim de poder alimentar a miserável existência da abstrata vida geral".[2]

Não me parece casual, portanto, que o segundo estudo teatral de Peter Szondi — *Ensaio sobre o trágico* — procure compreender os descaminhos do conceito de tragédia numa fase anterior do processo de reificação, no final do século XVIII, quando a confiança no destino do indivíduo era menos sombria e eram mais ativadoras as possibilidades de reação aos ambientes. Aquela geração de pensadores e artistas do Idealismo alemão da qual Schiller fez

1 *Teoria do drama moderno*, trad. L. S. Repa (São Paulo: Cosac Naify, 2001), p. 118.

2 *Teatro moderno* (São Paulo: Perspectiva, 1977), p. 27.

parte, compreendeu sua luta contra o Antigo Regime como essencialmente trágica num tempo em que o gênero desaparecia da prática dos palcos, e talvez isso ajude a entender a força de sua visão filosófica e de sua reflexão poética de sentido especulativo e teorizante.

Também nesse segundo livro, Szondi pratica seu método da concentração no campo estético, trabalhando sobre fragmentos teóricos que, no entanto, pressupõem uma visão histórica maior. Sua conclusão sobre "a estrutura dialética que perpassa todas as definições do trágico" tem implicações existenciais.

Assim, numa ponta do processo de reificação, a tragédia deixou de ser realidade formal da representação, substituída pelo drama, mas persistiu como especulação estética e como consciência crítica do real. Na outra ponta, décadas depois, o drama se torna impossível como forma de totalização subjetiva. Sua superação produtiva só será alcançada por aqueles dramaturgos capazes de inventar modos narrativos de encenar ações individuais como parte de processos mais amplos, capazes de mostrar novamente relações supra-individuais, o que exigiu uma separação entre sujeito da representação e objeto representado.

Nos dois casos, é possível dizer que o motor ausente dos estudos de Peter Szondi é o processo de aburguesamento da cultura no Ocidente, cujas contradições mais gritantes apareceram em lugares em que a ordem liberal demorou a se deflagrar por completo. E é este processo, agora descrito de modo explícito, que está no cerne dos escritos de *Teoria do drama burguês* [*século XVIII*], livro que acompanha os movimentos da Teoria do Drama em sua irradiação da Inglaterra e da França para regiões em que o capitalismo avançado se serviu do atraso, lugares, nos dizeres de Szondi, em que o súdito resiste em dar lugar ao cidadão, em que "mata-se o revolucionário, mas não o ditador".

~

Menos interessado numa "semântica das formas" do que numa "leitura sociológica", *Teoria do drama burguês* parte da revisão das idéias de Georg Lukács e Arnold Hauser sobre o tema, sobretudo da afirmação de que toda a história do gênero dramático "resulta do fato de ele ter sua origem na consciência de classe da burguesia".

Mostrando que em várias ocasiões a "dramatização" do teatro ocorreu sem que houvesse perspectiva revolucionária ou desacordo consciente com o Antigo Regime, Szondi procura, entretanto, tornar mais complexa a abordagem sociológica da literatura. Refuta seus antecessores para melhor desenvolver seus métodos, sem deixar de pensar a forma dramática como historicamente datada e ideologicamente conformada.

São muitos os aspectos de que ele se vale no estudo das contradições do aburguesamento do teatro, todos eles extraídos de detalhes significativos das obras do inglês George Lillo, dos franceses Diderot e Mercier, do alemão Lessing e até de Molière, exemplo de uma etapa anterior. Seu projeto crítico era compreender as razões pelas quais a dramaturgia, desde o Renascimento, veio a estreitar o campo da imaginação do palco — antes aberto aos amplos espaços públicos e gestos coletivos — nas dimensões da família burguesa patriarcal, concebida como o lugar da felicidade possível (o que duraria até a época naturalista da crise do drama, quando o paraíso da intimidade do lar torna-se inferno).

No que se refere à teoria poética, Szondi acompanha a gradativa adaptação das normas poéticas classicistas sobre a tragédia e a comédia aos novos ideais dramáticos. Isso ocorreu por efeito de uma pressão dos assuntos de interesse da classe ascendente e dos efeitos poéticos projetados na relação com o espectador. Visíveis na estrutura das peças, ou idealizadas nos desejos teóricos dos autores, as formas teatrais antigas teriam que abandonar pouco a pouco os coros, os apartes, o verso, a descontinuidade das cenas, a relação direta com o público, as convenções e estilizações, em favor de uma concentração na intersubjetividade e no presente absoluto da ação.

Dos vários aspectos examinados por Szondi, dois me parecem fundamentais como índices do aburguesamento da representação. A eles o autor dedica especial atenção como constitutivos do drama burguês: a *privatização* da vida dos personagens, e a busca de uma *sentimentalidade* como meio de aproximação entre a platéia e o palco.

Hoje que estamos habituados a ver em cena tantas particularidades abstratas da vida cotidiana, é difícil imaginar os percalços pelos quais passou o teatro literário até transmudar as tragédias públicas em privadas, o que só se deu quando foi revogada de vez a chamada cláusula dos estados, que, oriunda

de uma interpretação parcial de Aristóteles, prescrevia que a tragédia era lugar de reis e nobres, homens de alta condição identificados com a vida pública.

Uma ampla mudança social foi operada até que ao burguês fosse concedido um lugar cênico de vivências trágicas, o que exigiu também a supressão da distância cômica comum nas tipificações de personagens dessa classe.

Szondi mostra que em um dramaturgo como Lillo a presença levada a sério de personagens burgueses em *O mercador de Londres*, de 1731, não se deveu a qualquer reivindicação revolucionária nem a define como drama. As feições propriamente dramáticas da peça advêm do fato da ação se organizar como "desgraça privada" desencadeada pelo erro de alguém que não soube controlar racionalmente seus apetites, ou dito nos termos weberianos invocados por Szondi, de alguém que não praticou a "ascese intramundana", o sacrifício exigido daquele que almeja acumular dinheiro e manter a consciência limpa.

O drama burguês, neste aspecto, se define como o gênero por excelência da ideologia privatista, a forma teatral soberana da representação de uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado separado do público e que torna as peças "documentos de uma intimidade permanente".

É, assim, pouco relevante que o teatro de Diderot, o maior dos teóricos do gênero, não rompa com a cláusula dos estados. Mesmo com heróis aristocratas caminhando por salões, a visão dramática se instaura quando os problemas que movem a ação são de ordem íntima, ligados às relações de família: dentro de uma rainha existe uma mãe, é por ela que o novo teatro se interessa, não mais pelo seu vínculo pessoal com o destino do Estado. Afinado com os preceitos iluministas, o drama aposta na ideologia dos "aspectos humanos universais" a serem representados com finalidade de pedagogia moral. Analogamente, a camponesa rústica das velhas comédias torna-se figura dramática somente quando nela deixamos de ver as determinações da condição social em favor da compreensão da virtude autoconsciente de uma esposa que sofre à procura do marido perdido.

A base da organização social burguesa, a pequena família patriarcal oferece assim matéria farta para o drama burguês do século XVIII. Em nome dos homens comuns se constroem os enquadramentos moralizantes da pedagogia dramática.

Ao suprimir a dialética entre vivências públicas e privadas, ao considerar as vontades individuais como supostamente universais, a teoria do drama burguês oitocentista almejou criar nas obras uma unidade sentimental que se comunicasse ao público sem descontinuidade.

A *sentimentalidade* do drama, outro de seus aspectos fundamentais, é de certo modo uma corruptela da velha "compaixão", uma das emoções visitadas pela tragédia, segundo Aristóteles, preparatória da catarse. Só que a nova compaixão surge desacompanhada do contra-efeito do "terror"— transcendental demais para o mundo dramático.

No *Ensaio sobre o trágico*, Szondi escreve a respeito de Goethe que "a dialética trágica mostra-se no próprio homem, em quem o dever e o querer tendem a se afastar e ameaçam romper a unidade de seu Eu. Certamente não é trágica a disparidade banal que se dá quando o homem não quer o que deve, ou quer o que não deve".[3]

Sem deixar que ocorra o fracionamento da subjetividade, e ao mesmo tempo sem temer a "disparidade banal", as poéticas do drama oitocentista encontraram meios de propagar as ideologias do sujeito livre ao buscar a identificação do espectador com os movimentos da alma enclausurada, desenvolvendo uma técnica comocional até hoje eficaz. Preservada na intimidade dos sujeitos honestos, a autoconsciência se oferece como ponto fixo pelo qual se transmite o sentimento de melancolia diante dos desacertos da vida. Sendo essa a disposição anímica mais freqüente na cena burguesa iluminista, é interessante acompanhar nos estudos de Szondi, as mudanças de funções da sentimentalidade, que varia conforme o país e os objetivos políticos, só deixando de influir como elemento de identificação quando tangencia seu limite trágico na angústia, o que será experimentado pelo teatro pré-romântico.

Lessing, escritor alemão da geração anterior, ainda procurava causar no público emoções ativadoras. Trabalhou para realizar um drama da recusa subjetiva ao poder. Mas a geração do Sturm und Drang era menos crédula quanto às virtudes do aburguesamento, muitas vezes por razões regressivas ou espiritualizantes. Goethe considerava ridícula e bárbara a tendência à representação do

3 *Ensaio sobre o trágico*, trad. Pedro Süssekind (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004), p. 49.

"completamente atual", ao mesmo tempo que reconhecia que no curso da poesia de sua época "tudo é impelido para o drama".[4] Num mundo de esferas públicas dependentes do capital privado, a efetividade política da ação individual é sempre difícil de ser medida. A crença teatral na atividade virtuosa — espécie de acordo de transição entre a ética burguesa e a aristocrática — torna-se suspeita como conduta universal quando "a vida individual concreta é devorada pela abstrata vida geral". Daí a tentativa de redescobrir a tragédia, como forma ou filosofia, ou de tentar pelo fragmento, representar o extremo da sentimentalidade dramática, o dilaceramento, como fez mais tarde Büchner. Para Szondi, esse limite angustioso do desenvolvimento dramático aparece já no século XVIII no gesto do sacrifício físico de *O preceptor* de Lenz, personagem que mutila o próprio sexo, grotescamente, diante da impotência política absoluta. São os primeiros rasgos nas cortinas de lágrimas e de desejos do drama. Tecido que seria tantas vezes recosturado por um processo social e econômico de aburguesamento que encontrou meios mais eficazes de se perpetuar como forma e como ideologia na indústria de entretenimento de massa.

O que se pode dizer, enfim, é que este livro tem muito a ensinar sobre o Brasil.

4 *Goethe e Schiller: companheiros de viagem*, trad., sel. e notas de Cláudia Cavalcanti (São Paulo: Nova Alexandria, 1993), pp. 142-143.

Prefácio à edição alemã

Jean Bollack

Diferentemente dos volumes de ensaios, já publicados como obra póstuma, os editores, em relação à publicação das lições, não só não podem apelar para um propósito declarado de Szondi, como estão conscientes de que ele jamais teria levado ao prelo esses textos nessa forma. A diferença entre os textos redigidos para as lições e os ensaios preparados para publicação talvez se expresse com a maior evidência no fato de o próprio Szondi ter concebido certos ciclos de lições como estágio e base para publicações posteriores. Ainda assim, talvez a série de lições sobre a teoria do drama burguês no século XVIII, editadas nesse primeiro volume, não seja considerada demasiado distante do livro planejado *Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister* [*O mercador, O pai de família e O preceptor*]. Algumas vezes, quando havia se decidido a atender o pedido por alguma conferência ou alguma contribuição, Szondi costumava recorrer aos manuscritos das lições, de sorte que partes deles foram colocadas na forma concisa do ensaio. A reelaboração da versão das lições, o processo de transformação literária, foi para ele tão necessário que, quando um ouvinte de duas transmissões da rádio de Hessen a respeito de Moritz e de Schlegel,[1]

1 "Die idee dient dem Kunstwerk, das Kunstwerk dient nicht ihr" [A idéia serve à obra de arte, a obra de arte não serve a ela], sobre Moritz (27/09/1966); "Klassizimus und Frühromantik. →

que ele reelaborou somente para esse fim,[2] pediu-lhe que entregasse o manuscrito, julgou não poder aceitar o pedido e respondeu ao homem que havia se dirigido a ele: "As duas radiotransmissões sobre Moritz e Schlegel eram conferências que eu não achava maduras para a publicação", ao que o outro expressou sua estima e ao mesmo tempo seu lamento, observando que "haveria certamente pouca literatura germanística se os colegas de disciplina se colocassem exigências semelhantes em relação a seus trabalhos".

Não obstante, os editores estão convencidos, por mais que eles próprios respeitem essa exigência, de fazer o certo, visto que a perda de uma obra de importância tão eminente parece ser um mal muitíssimo maior que o da provisoriedade definitiva.

O vínculo íntimo entre a atividade acadêmica de professor e os escritos publicados mostra o quão pouco Szondi separava a preparação das lições de seu trabalho de escritor. Repugnava-lhe também deixar qualquer coisa na improvisação. Ao mesmo tempo, porém, o cuidado do qual dá testemunho o aspecto didático de suas explicações torna evidente que, a par da motivação pessoal, era igualmente importante para ele, devido à maneira como entendia seu ofício, colocar uma norma que lhe fosse apropriada.

Todas as lições que Szondi proferiu em Berlim, Göttingen e Heidelberg, de 1959 a 1971, estão escritas à máquina e, quando ele as repetiu, aparecem com ampliações e reelaborações. Devido a essa circunstância, os estudantes, e não só eles, podem ter acesso aos resultados de sua reflexão teórica e também às partes ocasionalmente mais introdutórias (como as relativas à estética de Hegel). Ao recolhermos nessa edição também o material de Szondi (notas e excertos), projetos de trabalho e temas — ou a título de complemento, como nesse volume, uma apresentação, atrás da qual se delineiam elementos de um plano de livro —, queríamos registrar a maneira como no domínio de sua atividade filológica a atenção para a teoria está em unidade com a insistência no detalhe

Versuch über Friedrich Schlegel" [Classicismo e primeiro romantismo. Ensaio sobre Friedrich Schlegel] (18/04/1967).

2 A partir de *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit* [*Antigüidade e modernidade na estética da época de Goethe*].

literário. Certamente, as lições a serem publicadas em um total de cinco volumes, e que correspondem a uma década inteira de atividade acadêmica, permitem reconhecer também um desenvolvimento interno da obra, que não pode, porém, ser separado do fato importante de que seu autor percebia atentamente os novos impulsos e as condições cambiantes da situação intelectual nas universidades, na década de 60, e de que sabia tomar partido com firmeza. De importância talvez ainda maior que o documento histórico que esses textos por si só representam, é a auto-reflexão, que condiciona progressivamente uma correção de perspectivas, revelando-se ela mesma uma conseqüência dos pressupostos epistemológicos.

Prefácio do editor

Gert Mattenklott

Durante os últimos anos de sua atividade, os trabalhos de crítica literária de Peter Szondi foram dedicados na maior parte à história da consciência burguesa, sobretudo às primeiras formas de auto-representação burguesa na dramaturgia e em sua teoria. Poucos meses antes de sua morte, ele escreveu para a Sociedade Alemã de Pesquisa (12-07-1971), dizendo que pretendia, no tempo do semestre para pesquisas, dar continuidade a seus "estudos, iniciados há bem mais tempo, sobre a teoria do drama burguês no século XVIII". Trata-se de uma investigação das diversas formas e dos pressupostos históricos e sociais desse gênero na Inglaterra, França e Alemanha, apresentado em *O mercador de Londres* de Lillo, nos dois dramas burgueses de Diderot e em *O preceptor* de Lenz. A aplicação dos pontos de vista da sociologia da literatura sobre esse gênero e sobre esse período não parece se explicar tanto pela pretensão de fechar uma lacuna na pesquisa, mas mais pela pretensão de entender a inteligência burguesa na auto-reflexão de sua própria história inicial.

Na contribuição de Szondi para a teoria do drama, a atenção à unidade de filologia e filosofia da história é constitutiva, como já o era para seu primeiro livro, a *Teoria do drama moderno*. Como em sua primeira obra, ela encontra aqui expressão metodológica no postulado, dirigido criticamente contra uma certa sociologia da literatura, de analisar a determinada historicidade das

obras, e das teorias sobre elas, como semântica histórica das formas estéticas e de suas determinações no campo da poética.

A lição foi proferida no semestre de verão do ano de 1968, em Berlim. Mas, para o estudo do drama do século XVIII, iniciado muito antes, constitui um ponto de apoio aquele realizado já no semestre de verão de 1963: "Dramaturgia do Sturm und Drang". Nesse meio tempo, deram-se, além de diversas lições sobre problemas da poética dos gêneros e de estética do mesmo século, seminários sobre "Os começos do drama burguês na Inglaterra, França e Alemanha", tidos no semestre de inverno de 1966/67 e "Indivíduo e sociedade na comédia francesa, inglesa e alemã do século XVII e XVIII", no semestre de verão de 1967.

O próprio Szondi pretendia publicar um volume com o título *O mercador, O pai de família e O preceptor: sobre a psicologia social do drama burguês no século XVIII*. A reprodução completa da lição sobre o drama dá a impressão seguramente mais fiel de como seria a forma desse volume.

O adendo contém, na primeira parte, notas de Szondi para uma interpretação que intencionava fazer de *Miss Sara Sampson*, de Lessing, tiradas de um dos dois cadernos com materiais sobre o drama. Como a parte da lição que trata de Lessing diverge da estrutura das duas primeiras partes — certamente por que o semestre se aproximava do fim —, no sentido de que a discussão da teoria não é complementada pela interpretação de um texto dramático, a informação desses registros parece-me ser útil. Principalmente com vista às partes realizadas, elas podem dar indicações importantes não só para o prosseguimento planejado da lição como também para estudos específicos.

Na segunda parte do adendo, subscrita por Wolfgang Fietkau, trata-se da reconstituição de dois capítulos de um livro planejado, em cujo centro se teriam encontrado Molière e sua recepção na Inglaterra e na França, mas também na Alemanha, com base nas explicações de Szondi apresentadas num seminário sobre esse tema e em registros deixados por ele.

As diferenças dessa impressão em relação ao modelo datilográfico que Szondi utilizou para escrever a lição limitam-se às omissões nas formas de tratamento e nas indicações técnicas. Nas passagens em que se transita de uma nova parte da lição a outra, foram eliminadas as repetições e estabelecidos

vínculos, sintáticos no essencial. As citações foram verificadas. A organização do capítulo está complementada, da mesma forma que o sistema filológico estabelecido pelo editor, junto com Henriette Beese e Senta Metz.

I. George Lillo:
O mercador de Londres

Nosso tema é a teoria do drama burguês [*bürgerliches Trauerspiel*] no século XVIII. O que vamos expor não é, portanto, um capítulo da história da dramaturgia européia, mas um capítulo da história da teoria dramática ou, dito em um termo mais geral, da poética. Porém, talvez ainda mais do que em outros temas da história da poética,[1] neste a exposição da teoria não é possível sem uma visão atenta e constante sobre a práxis, sobre a produção dramática. Pois, por um lado, a poética do começo e dos meados do século XVIII é, como se sabe, incomparavelmente mais pragmática e normativa — extraída das obras em um grau muitíssimo maior e com a intenção de determinar a forma das obras futuras — do que será depois a poética idealista e especulativa do final do século XVIII e do início do XIX. Por outro, a exposição da teoria — ou, mais exatamente, das teorias — do drama burguês no século XVIII tem, por esse motivo, mais necessidade de recorrer às próprias obras do que teria, por exemplo, a exposição da teoria da fábula no mesmo intervalo de tempo, visto que a teoria do drama burguês é de essência programática e polêmica: seu objeto, o drama burguês, foi no começo e nos meados do século XVIII — por

1 Nessa passagem, Szondi remete a preleções e seminários anteriores sobre a história da poética. Cf. o prefácio do editor.

razões e com restrições que teremos de tratar ainda em pormenor — uma novidade, se não mesmo um escândalo: o que foi escrito teoricamente sobre o assunto provém na maioria das vezes dos próprios autores — de Lillo, Diderot, Lessing, Mercier, Lenz, para citar os nomes mais importantes — foi uma crítica ao existente, à tragédia classicista e heróica, e foi o programa e a apologia do novo gênero dramático. Teria pouco sentido, portanto, considerar exclusivamente a teoria, estando ela totalmente ligada à produção dramática passada e futura, seja de um modo polêmico ou programático. É certo que, ao incluirmos em nosso estudo as próprias obras, veremo-nos repetidas vezes diante das discrepâncias entre os dramas burgueses e sua teoria programática, discrepâncias que dificilmente podem ser explicadas por motivos subjetivos e privados. No mesmo sentido vai Oskar Walzel, quando diz em sua apresentação do drama burguês (em muitos aspectos ultrapassada, é verdade, mas ainda assim bastante instrutiva) que as duas intenções capitais do Iluminismo — a luta pelo bem-estar e pelo progresso da humanidade, por um lado, e o *esprit de recherche et d'observation* (Marmontel), por outro — determinaram separadamente o trabalho teórico e prático de Diderot: "Ele defende o realismo como teórico; já seus dramas burgueses lutam pelos desideratos morais do Iluminismo".[2] É de supor que esteja implicado nessa discrepância algo mais que um motivo casual e privado. Se considerarmos ainda que a diferença entre aqueles para os quais são destinadas as obras e aqueles para os quais são destinadas as teorias sobre elas — isto é, a diferença entre o público de teatro e os críticos e dramaturgos — devia ser ainda maior no drama do que em outros gêneros, nos quais as obras e sua teoria têm em comum pelo menos o meio de sua comunicação, a leitura, então deveremos chamar toda a atenção para as discrepâncias que Walzel nomeia, talvez com demasiada ênfase, mas de maneira correta no essencial: elas podem ser sinais das condições específicas sob as quais o drama burguês foi desenvolvido, escrito e executado no século XVIII; condições que só no quadro de uma análise sociológica da literatura podem ser entendidas a contento.

2 Oskar Walzel, "Das bürgerliche Drama", in *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit* (Leipzig [1914] 1922), p. 172.

Desse modo, o nosso tema, a teoria do drama burguês no século XVIII, exige que recorramos não somente à produção dramática, mas também aos dados e aos processos sociais. Mas, como no caso da inclusão das obras, devemos contar também com diversas contradições ao inserirmos os seus pressupostos sociais. Assim como é evidente que, ao se tratar do drama burguês — de um gênero que já em seu nome designa um aspecto social —, não se deve renunciar à sociologia da literatura, do mesmo modo é importante que as contradições com que nos deparamos, quer no estudo da pesquisa sociológica da literatura, quer na tentativa particular de ligar as obras e sua teoria aos fatos da história social, não sejam tomadas por bagatelas, mas bem guardadas. Essas contradições representam uma possibilidade de conhecimento, e isto tanto em uma dimensão específica — o que diz respeito aos pressupostos e às implicações do drama burguês no século XVIII — como em uma dimensão geral — o que concerne à forma de trabalho da sociologia da literatura e à sua relação com a crítica literária e com a história da poética. Um exemplo: no capítulo introdutório de seu livro sobre a história do desenvolvimento do drama moderno, publicado em separado com o título de *Sobre a sociologia do drama moderno* [*Zur Soziologie des modernen Dramas*], Georg Lukács escreve em 1914:

> O drama burguês é o primeiro a se desenvolver a partir de uma oposição consciente de classes; o primeiro cujo objetivo era dar expressão ao modo de sentir e pensar de uma classe lutando por liberdade e poder e à relação que mantinha com as demais classes. Daí se segue logo que geralmente duas classes devem cerrar fileiras no drama, a que luta e aquela contra a qual se combate.[3]

Provavelmente ninguém contestará que essas frases soam convincentes. Mas seria correto o que afirmam? Nem em *O mercador de Londres* [*The London Merchant*], de Lillo, nem nos dois dramas de Diderot *O filho natural* [*Le fils naturel*] e *O pai de família* [*Le père de famille*] ou em *Miss Sara Sampson*, de

3 Georg Lukács, "Zur Soziologie des modernen Dramas", in *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*. Parcialmente reimpresso in *Schriften zur Literatursoziologie*, ed. e introd. de Peter Ludz (Neuwied [1914] 1961), p. 277.

Lessing, confrontam-se as duas classes, a burguesia ascendente e a aristocracia combatida. Muitas vezes nem os heróis dos dramas burgueses são burgueses, e sim aristocratas, como Sir William Sampson, em Lessing. Certamente há obras — e não são em absoluto menos importantes que as mencionadas — para as quais é correta a caracterização do drama burguês de Lukács: um drama que difunde a oposição de classes; pensemos, por exemplo, em *Emilia Galotti*, de Lessing, e em *O preceptor* [*Der Hofmeister*] de Lenz. Mas devemos tomar somente estas como dramas burgueses? Não só a cronologia depõe contra isso: o drama de Lillo surgiu em 1731, e as obras de Diderot e *Miss Sara Sampson* nos anos 1750, ao passo que as obras que Lukács tinha talvez em mente só foram escritas nos anos 1770 do século XVIII, e *Intriga e amor* [*Kabale und Liebe*] de Schiller, apenas em 1784. A oposição de classes não desempenha de forma manifesta um papel em todas ou mesmo na maior parte das obras do novo gênero; ela tampouco se apresenta desde o início. Portanto, se o drama burguês, como Lukács afirma, "se desenvolveu a partir da oposição consciente de classes" — e não vejo motivo para duvidar disso —, sem que essa oposição se introduza imediatamente nas obras, então entre o processo histórico-social, a ascensão da burguesia e sua expressão no drama se admitirá uma relação muito menos direta do que Lukács parece postular já em seu trabalho de juventude, para não falar de sua posterior teoria do reflexo. Se lembrarmos ainda que os escritos teóricos dos primeiros anos do drama burguês nada falam a respeito de uma intenção política e associada à luta de classes no novo gênero, não pretenderemos evidentemente renunciar à consideração sociológica da literatura — o trabalho de Lothar Pikulik sobre *"Bürgerliches Trauerspiel" und Empfindsamkeit* [*"Drama burguês" e sentimentalidade*][4] mostra a que teses grotescas conduz uma pronunciada abordagem

4 Lothar Pikulik, *"Bürgerliches Trauerspiel" und Empfindsamkeit* (Colônia/Graz, 1966). Em um dos cadernos de excertos para a preleção encontram-se as seguintes passagens do livro de Pikulik, sempre comentadas com sic! por Szondi: "estamos convictos de que faltam provas inobjetáveis de que o ideal de humanidade estivesse associado sociologicamente a uma determinada classe. Tanto quanto se pode ver, ele se enraizava antes em uma esfera que é independente do conceito de classe social: no âmbito do amor, da amizade, da família. Estes eram na época os lugares sociais, mas psicológica e eticamente fundados, para o humano →

contrária à sociologia da literatura. Porém o seu método deverá ser constantemente examinado mediante o que ela ilumina; ou seja, a sociologia literária não deve ser exercida sem crítica, sem a reflexão sobre a condição de sua possibilidade de conhecimento.

Assim, a necessidade de tornar objeto de reflexão crítica a relação entre a teoria do drama e a produção dramática e, além disso, a relação entre a teoria do drama e a produção dramática, por um lado, e a realidade social, por outro, resulta da necessidade de ver a teoria do drama burguês no século XVIII não como um mero tema da história da poética, senão como um problema da história literária e, ao mesmo tempo, um problema da sociologia literária, ou seja, a necessidade de recorrer, partindo da teoria, à obra e às condições sociais do surgimento de ambas e às suas implicações.

Porém, antes de nos voltarmos a um dos primeiros documentos da teoria do drama burguês, a *Dedication* e o prólogo ao *Mercador de Londres* (1731), de Lillo, seria natural esclarecer duas questões: uma terminológica e uma histórica. Não deveria ser dito, antes de qualquer análise e exposição: 1) o que se deve entender na seqüência por "drama burguês", e 2) a partir de quando existe um tal drama? Se prefiro adiar a resposta a essas duas questões, é pelos motivos expostos a seguir.

Em relação à questão terminológica, poder-se-ia dizer antes de mais nada que não é possível restringir a denominação de dramas burgueses às peças que assim foram designadas por seus autores. Pois não se chama "drama burguês" quase nenhuma das obras que influenciaram mais fortemente a evolução do gênero no século XVIII e que os críticos e teóricos da época, assim como os historiadores dos séculos XIX e XX consideraram como paradigmas do novo gênero: *O mercador de Londres* não (a não ser na tradução alemã), as

→ e o desumano: o humano estava na restrita comunidade de sentimentos, ao passo que a desumanidade imperava na sociedade, no grande mundo, particularmente em sua pior variante, o mundo da corte. Portanto o conceito de humanidade é expresso de modo geral com uma hostilidade à sociedade", (p. 152). "O conceito sociológico de burguês pode ser aplicado eventualmente a Gottsched e seus discípulos. O que, no entanto, transfigurava ainda, e contra a vontade de Gottsched, reformando assim a Reforma, era um fenômeno não-burguês na essência, a sentimentalidade", (p. 170).

peças de Diderot não, nem *Emilia Galotti* nem *O preceptor*, e *Miss Sara Sampson* apenas na primeira versão. Entre os dramas que são denominados *dramas burgueses* no subtítulo, o único significativo nos países de língua alemã é *Intriga e amor*, de Schiller; os autores dos outros chamam-se Breithaupt, Dusch, Lieberkühn, Pfeffel, Pfeil, Trautschen e Ziegler.[5] Se é descartado esse critério, então se pretenderá talvez recorrer a uma definição. Mas de que adianta uma definição segundo a qual o drama burguês é aquele em que o herói trágico é de condição burguesa, se, como eu já lembrei, em várias obras chamadas por seus autores de drama burguês os heróis são aristocratas — há até mesmo uma sobre Luís XVI —,[6] por outro lado, carece de elucidação o próprio termo herói trágico, utilizado por exemplo no artigo "Drama burguês" [Bürgerliches Drama], da *Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*.[7] Nem sequer o gênero da comédia apresenta um limite, além do qual o historiador do drama burguês não teria nada que procurar. Não é só *O preceptor* de Lenz que é designado comédia no subtítulo. Na poética dos gêneros, a teoria define o drama burguês sempre como um gênero intermediário que, junto com a comédia comovente e lacrimosa [*comédie larmoyante*], ocupa o terreno entre a tragédia e a comédia tradicionais — entre Corneille e Molière. No entanto, traçar o limite entre os dois gêneros intermediários, separando estritamente o drama burguês da comédia comovente, só será possível — e se for o caso — no quadro de uma discussão das obras e de suas teorias, mas não segundo uma predefinição abstrata. A designação que Lenz deu inicialmente a *O preceptor* revela de maneira significativa a complexidade da questão terminológica: a obra deveria se chamar uma *tragicomédia* [*Ein Lust- und Trauerspiel*]. Desse modo, parece-me mais acertado, em vez de postular de antemão o que deve ou não ser denominado e considerado drama burguês, tentar elucidar a questão através da discussão teórica, tal como foi conduzida no século XVIII.

5 Cf. Wolfgang Schaer, *Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts* (Bonn, 1963).

6 Ernst Karl Ludwig Ysenburg von Buri, *Ludwig Capet, oder der Königsmord. Ein bürgerliches Trauerspiel in vier Aufzügen* (Neuwied: Biblioteca da Universidade de Bonn, 1793).

7 Ursula Gauwerky, "Bürgerliches Drama", in Paul Merker e Wolfgang Stammler, *Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, vol. 1 (Berlim, 2ª ed., 1958), pp. 199-203.

Com isso, eu já antecipei em parte também por que não gostaria de responder à outra questão, a histórica, antes do tratamento material do problema. Não houve dramas burgueses também antes do século XVIII, antes de *O mercador de Londres* de Lillo? *A Woman Killed with Kindness*,[8] de Thomas Heywood, de 1603, e *Arden of Feversham*,[9] de autor desconhecido, de 1592, não são dramas burgueses? São dramas, e seus heróis são, uma parte ao menos, burgueses. Mesmo se não contarmos com a dificuldade de chamar burguês um drama unicamente em virtude da condição burguesa de seus heróis, uma vez que houve obras que assim foram chamadas por seus autores, sem que os heróis pertencessem à condição burguesa, a questão de saber se essas obras dos tempos de Shakespeare, e algumas dele próprio, fazem parte de nosso tema só pode ser resolvida se, através de um estudo da fundamentação teórica do novo gênero no século XVIII e dos dramas visados pelos primeiros teóricos, são criadas as condições também para uma comparação entre essas obras e suas possíveis precursoras.

Seguramente, eu não dissipei com essas observações toda a resistência daqueles que, com boas razões, insistem na necessidade de clarificar as questões terminológicas e metodológicas, antes de todo trabalho. Mas me interessava sobretudo, lançando mão de algumas indicações e ponderações sobre as questões de terminologia e metodologia, mostrar como essa mesma insistência é questionável, pelos menos no caso que aqui se apresenta. Sem que com isso queiramos impedir a discussão ligada à minha proposta de adiar as questões terminológicas e históricas, chamemos a atenção para o fato de que as duas questões — o que é um drama burguês? E a partir de quando há dramas burgueses? — são de uma urgência menor no quadro de uma preleção cujo objeto não é primariamente o drama burguês, mas sua teoria; uma terceira questão, mais exatamente condizente com o nosso tema, pode ser respondida, ainda que as outras duas permaneçam em aberto: a questão de saber quando e

8 Thomas Heywood in R. van Fossen (ed.), *A Woman Killed with Kindness* (Londres [1603] 1961).

9 Anônimo in Hugh Macdonald e D. Nichol Smith (ed.), *Arden of Fervershaṁ* (Oxford [1592] 1940).

por quem foi empreendida a primeira justificação do novo gênero — embora talvez não inteiramente novo —, a qual anunciava a luta contra a tragédia tradicional. Se vejo bem, e não levo em consideração os prólogos das peças da época de Shakespeare, nos quais só se rogava por uma indulgência para com o aspecto singelo do que se seguia, sem que este fosse legitimado, então a dedicatória e o prólogo com que George Lillo apresenta *O mercador de Londres*, no ano de 1731, são, se não o primeiro, pelos menos um dos primeiros documentos do que pretendemos expor nessa preleção: a teoria do drama burguês no século XVIII.

Dirigida ao conselheiro Sir John Eyles, cujo pai foi elevado à posição de nobre no início do século, a dedicatória começa com os seguintes parágrafos:

> If tragic poetry be, as Mr. Dryden has somewhere said, the most excellent and most useful kind of writing, the more extensively useful the moral of any tragedy is, the more excellent that piece must be of its kind.
> I hope I shall not be thought to insinuate that this, to which I have presumed to prefix your name, is such. That depends on its fitness to answer the end of tragedy: the exciting of the passions in order to the correcting such of them as are criminal, either in their nature or through their excess. [...]
> What I would infer is this, I think, evident truth: that tragedy is so far from losing its dignity by being accommodated to the circumstances of the generality of mankind that it is more truly august in proportion to the extent of its influence and the numbers that are properly affected by it, as it is more truly great to be the instrument of good to many who stand in need of our assistance than to a very small part of that number.
> If princes, etc., were alone liable to misfortunes arising from vice or weakness in themselves or others, there would be good reason for confining the characters in tragedy to those of superior rank; but, since the contrary is evident, nothing can be more reasonable than to proportion the remedy to the disease.[10]

10 ["Sendo a poesia trágica, como disse algures Mr. Dryden, o gênero mais excelente e útil, quanto mais extensivamente útil é a moral de uma tragédia, mais excelente aquela peça tem de ser em seu gênero. / Espero que não penseis que eu tenha insinuado que esta à qual eu →

Por isso, escreve Lillo, seu propósito foi "to enlarge the province of the graver kind of poetry".[11] A ampliação do domínio da poesia mais séria, a trágica, resulta no drama burguês. Em que Lillo a fundamenta? As explicações acima citadas apresentam algumas afirmações que podem ser todas elas consideradas no quadro de uma teoria milenar da tragédia que remonta a Aristóteles e como uma etapa na história dessa teoria, caracterizando em grande medida o século XVIII. Lillo afirma: 1) que a poesia trágica é de todos os gêneros o mais útil; 2) que o objetivo da tragédia, excitar as paixões, tem a tarefa de corrigir (ou punir) as que são criminosas por natureza ou por sua desmesura; 3) afirma Lillo que a grandeza da poesia trágica depende da extensão de seu campo de influência e 4) que a limitação a personagens nobres (Gottsched) apenas teria sentido se somente estes estivessem expostos aos infortúnios provocados por vícios ou fraquezas, o que implicaria a tese de que o efeito almejado da tragédia só pode ocorrer entre os membros daquela condição a que pertence o herói trágico.

A primeira afirmação, segundo a qual a tragédia é o mais útil dos gêneros poéticos, baseia-se em Dryden. Não é um artifício ruim, já que assim o defensor e teórico classicista do *heroic play* e do *heroic poem* parece mostrar a necessidade do drama burguês; e é claro que não pode ser indiferente a uma

→ tomei a liberdade de apor o vosso nome seja dessa espécie. Isso depende de sua capacidade de atender à finalidade da tragédia: excitar as paixões com o objetivo de corrigir aquelas que venham a ser criminosas, seja por sua natureza, seja por seu excesso. [...] / O que eu inferiria é essa verdade, cuja evidência penso ser clara: a tragédia está tão longe de perder sua dignidade ao acomodar-se às condições de generalidade da humanidade que ela é mais verdadeiramente augusta na medida da extensão de sua influência e dos muitos que são realmente afetados por ela, assim como ela é mais verdadeiramente apta a ser o instrumento do bem para os muitos que necessitam de sua assistência do que para uma parte muito reduzida deste número. / Se príncipes etc. fossem os únicos expostos aos infortúnios que se originam de vício ou fraqueza em si mesmos ou em outros, haveria boas razões para confinar os personagens da tragédia a essa condição elevada; mas, desde que o contrário é evidente, nada pode ser mais razoável do que guardar a proporção entre o remédio e a doença".]

11 ["ampliar o domínio da espécie mais séria de poesia".] George Lillo, in William H. McBurney (ed.), *The London Merchant* (Regents Restoration Drama Series) (Lincoln [1731] 1965), pp. 3-4 (doravante abreviado para *LM*, ato, cena ou o número da página).

concepção da tragédia como o gênero poético mais útil para saber qual a dimensão factual dessa utilidade e saber se as obras só se mostram úteis em relação a um pequeno grupo social. Mas Dryden, como observa um editor de *O mercador de Londres*, McBurney,[12] parece não ter escrito em parte alguma de sua obra a frase mencionada por Lillo; o que se encontra nele é uma citação da poética de Aristóteles: "The most perfect work of poetry, says our master Aristotle, is tragedy". Ela aparece em 1693, na introdução de Dryden à sua tradução das sátiras de Juvenal, e a justificativa que ele dá não contém nenhuma referência ao efeito, ou seja, à utilidade da tragédia, mas apenas à sua constituição: "His reason" — escreve Dryden sobre Aristóteles — "is, because it is the most united; being more severely confined within the rules of action, time, and place".[13] A nova interpretação das vantagens da poesia trágica, baseada na utilidade, determina também a segunda afirmação de Lillo. Ao dizer que o objetivo da tragédia é excitar as paixões, ele apela — embora não mencione o nome — a Aristóteles, mas dá à teoria aristotélica do efeito catártico e purificador da tragédia um sentido que ela dificilmente tem neste: o da correção ou do castigo das paixões criminosas por natureza ou por excesso. Igualmente, as duas últimas teses de Lillo se referem a Aristóteles, reinterpretando-o ou tratando-o com perspectiva polêmica: se para a definição do gênero Aristóteles adotou a grandeza como característica da ação que a tragédia imita, Lillo faz com que essa grandeza dependa da extensão do campo de influência, do número de homens que uma tragédia é capaz de influenciar. Lillo contradiz inteiramente o primeiro teórico da tragédia quando faz da pertença à mesma camada social a condição para que o destino do herói trágico tenha no espectador o efeito intencionado. Mas em Atenas essa homogeneidade se dava ainda menos do que na Inglaterra do século XVIII. Príncipes e até reis podem ter sido freqüentadores de teatro mais regulares que reis, heróis e semideuses na Atenas do século V a.C.

12 William H. McBurney, LM, p. 3, n. 5.

13 ["A premissa dele é que ela apresenta maior unidade, sendo mais rigorosamente definida pelas regras de ação, tempo e lugar".] John Dryden, "A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire", introdução ao "The Satires of Juvenalis, Translated", in George Watson (ed.), *Of Dramatic Poesy and other Critical Essays*, vol. II (Londres/Nova York [1693] 1962), p. 95.

As teses da dedicatória retornam no prólogo em versos que eram recitados antes da encenação. Primeiramente, Lillo volta a afirmar que a tragédia convencional, com seus heróis coroados, só a reis poderia servir de exemplo intimidador (e com isso afirma ao mesmo tempo que a tragédia tem de modo geral a tarefa de evitar na vida real o que ela expõe). Os primeiros versos dizem o seguinte:

> The Tragic Muse, sublime, delights to show
> Princes distrest, and scenes of royal woe;
> In awful pomp, majestic, to relate
> The fall of nations, or some hero's fate,
> That scepter'd chiefs may by example know
> The strange vicissitude of things below;
> What dangers on security attend;
> How pride and cruelty in ruin end;
> Hence Providence supreme to know, and own
> Humanity adds glory to a throne (*LM*, p. 8).[14]

Depois seguem-se versos que parecem contradizer a dedicatória. Nesta Lillo fala da "novelty of this attempt", da ampliação do âmbito trágico, na qual ele vê um "farther improvement of this excellent kind of poetry" (*LM*, p. 5), um aperfeiçoamento porque a tragédia poderá então exercer também sobre os burgueses sua influência retificadora. Ela terá um efeito maior e, como um tal efeito constitui a sua essência, será também mais perfeita. No prólogo, ao contrário, Lillo apela a seus precursores. A poética dos primeiros versos é colocada a uma certa distância, tanto temporal como geograficamente:

14 ["A musa da tragédia, sublime, deleita-se em mostrar / Príncipes aflitos e cenas de desgraça régia; / Em relatar, com solene pompa, majestosa, / A queda das nações ou o fado de alguns heróis, / Por cujo exemplo os chefes investidos de cetro podem conhecer / A estranha vicissitude das coisas cá embaixo; / Atentar aos perigos que ameaçam a segurança; / Como soberba e crueldade acabam em ruína; / Daí conhecer a Providência suprema, / E que a própria humanidade adiciona glória ao trono".]

In ev'ry former age, and foreign tongue,
With native grandeur thus the goddess sung.
Upon our stage, indeed, with wish'd success,
You've sometimes seen her in a humbler dress,
Great only in distress. When she complains
In Southerne's, Rowe's, or Otway's moving strains,
The brillant drops that fall from each bright eye
The absent pomp, with brighter gems, supply (*LM*, p. 8).[15]

A metáfora preciosa em que Lillo expressa a comparação da tragédia heróica tradicional e a ação política com o drama burguês, tal como se deu a conhecer, sob certas circunstâncias, já no final do século XVII e nas primeiras décadas do XVIII na Inglaterra — já me referi anteriormente aos casos da época de Shakespeare —, essa metáfora caracteriza com muita precisão a mudança na concepção da tragédia e de seu efeito. O canto da musa da tragédia é substituído por seu lamento. E, enquanto ela se lamenta, caem dos olhos gotas brilhantes que compensam a ausência de pompa com pérolas radiantes. Antes de tudo, se expressa aqui o deslocamento que se constata no efeito da tragédia do século XVI e XVII para o XVIII: se o acento recaía, nos séculos XVI e XVII, sobre o temor e o terror, os quais, principalmente na França de Luís XIV, despertavam a admiração, então ele se transfere no XVIII para a compaixão. O pressuposto disso é a eliminação da distância social entre os personagens e o público. Porém as lágrimas, cujo brilho substitui o da ostentação abolida, não são somente as das *dramatis personae*, são também as lágrimas do espectador. Também nesse sentido desaparece o fosso entre o palco e a platéia. Este é o terreno sobre o qual se desenvolve a estética do efeito no século XVIII; é característico o fato de que Lillo atribui à tragédia heróica um estado de coisas objetivo: ela mostraria aos príncipes regentes "the strange vicissitude of things below" (uma reminiscência

15 ["Em todas as épocas passadas, e em línguas alheias, / Dessa forma cantou a deidade com grandeza nativa. / Sobre o nosso palco, porém, com o sucesso desejado, / Vós a vistes algumas vezes em trajes mais modestos, / Grande somente na aflição. Quando ela se lamenta / Em versos tocantes de Southerne, Rowe ou Otway, / As gotas brilhantes que caem de cada olho vívido / Suprem a ausência de pompa com gemas mais radiantes".]

do barroco, da qual falaremos ainda), enquanto o drama burguês, a *domestic tragedy*, se resolve em lágrimas, no efeito sobre as almas.

Dos próximos versos do prólogo conclui-se a força de convicção que tinha de ser inerente às lágrimas naquela época. A referência a seus ilustres precursores desemboca na tradicional *excusatio*:

> Forgive us then, if we attempt to show,
> In artless strains, a tale of private woe.
> A London 'prentice ruin'd is our theme,
> Drawn from the fam'd old song that bears his name.
> We hope your taste is not so high to scorn
> A moral tale, esteem'd ere you were born,
> Which for a century of rolling years
> Has fill'd a thousand thousand eyes with tears (id.).[16]

Se o espectador não deve desdenhar a narrativa singela sobre a ruína de um aprendiz de mercador, é porque a balada de George Barnwell apresenta uma história que desde quase cem anos soube comover milhares de pessoas. Desse modo transparece uma particularidade de *O mercador de Londres* que o distingue da maioria dos dramas burgueses das décadas seguintes, para os quais ele preparou o caminho: a peça tem um modelo literário, um modelo que era conhecido pelos espectadores da época; ou seja, a ação que ela expõe não foi tirada do presente. Logo as primeiras frases da primeira cena permitem datar a história nos anos de 1580. Por mais que Lillo rompa com a tradição classicista da tragédia ao colocar no lugar da *royal woe* a *private woe*, em um ponto importante ele lhe permanece fiel: ele não inventa, ele lança mão da tradição histórico-literária — exatamente como os trágicos áticos e seus discípulos, do Renascimento em diante. Remontando a Aristóteles, a antiga distinção

16 ["Perdoai-nos, pois, se procuramos mostrar, / Em palavras singelas, uma história da desgraça privada. / Um aprendiz de Londres arruinado é o nosso tema, / Tirado da antiga e famosa canção que leva o seu nome. / Esperamos que vosso gosto não seja tão fino para desdenhar um conto moral, estimado antes de terdes nascido, / Que por uma centena de anos corridos / Encheu de lágrimas milhares e milhares de olhos".]

segundo a qual os poetas cômicos fazem ficção, ao passo que os trágicos dão continuidade ao que foi transmitido pela história — por muito tempo um argumento contra os dramas burgueses, pois os burgueses só entraram na história quando deixaram seus aposentos e escritórios comerciais, o que não foi fácil —, essa exigência classicista é cumprida ainda por Lillo.

Ele encerra o prólogo com versos que definem a função didática do teatro:

> If thoughtless youth to warn, and shame the age
> From vice destructive, well becomes the stage;
> If this example innocence secure,
> Prevent our guilt, or by reflection cure;
> If Millwood's dreadful guilt and sad despair
> Commend the virtue of the good and fair,
> Though art be wanting, and our numbers fail,
> Indulge th'attempt, in justice to the tale (*LM*, pp. 8-9).[17]

Mais uma vez o efeito deve compensar o que falta à obra. A ausência de artifícios na linguagem e a renúncia ao verso — que em pouco tempo se torna uma característica do gênero do drama burguês — devem ser reparadas pelo efeito intimidador que provém da ruína do aprendiz George Barnwell, reparadas pelo prêmio da virtude que a culpa e o desespero de Millwood, da vampe em cujas presas o infeliz se arruína, expõem *ex negativo*.

Até aqui vimos a dedicatória e o prólogo. O que se conclui deles para a nossa problemática?

Primeiramente, chama a atenção a escassez de argumentos que os dois textos poderiam propiciar para uma explicação sociológica do novo gênero. Certamente, o destinatário da dedicatória é um homem que apresenta em sua pessoa um exemplo da ascensão econômica, social e política da burguesia inglesa: Sir

17 ["Se alertar a juventude estouvada e fazer corar a idade / Dos vícios destrutivos convém ao palco; / Se esse exemplo protege a inocência, / Previne que caiamos em culpa, ou nos cura pela reflexão; / Se a terrível culpa e o triste desespero de Millwood / Recomendam a virtude dos bons e dos justos, / Mesmo que a arte seja deficiente e falte o número, / Sede indulgente com a tentativa, em justiça à história".]

John Eyles, filho de um burguês nobilitado, foi burgomestre e conselheiro, e também vice-diretor da South Sea Company.[18] Não obstante, para mostrar a legitimidade e a necessidade do contexto burguês em que se desenrola a peça, Lillo não apela para o papel atribuído à burguesia de sua época na vida da nação. Não é mencionada uma palavra a respeito do monopólio da nobreza sobre a tragédia, a respeito do direito do burguês de se apresentar também como herói trágico. Aparece menos ainda a intenção declarada de Lillo de levar ao palco a luta da burguesia contra a aristocracia. Seus argumentos dão-se muito mais na ordem da poética. A poesia trágica só poderia se aperfeiçoar à medida que estendesse o seu campo de influência. Se ela se ativer à limitação tradicional das condições sociais elevadas, só para estas o efeito moral terá algum proveito. Para poder ter efeito intimidador também sobre a burguesia, ela precisa expor igualmente criminosos burgueses. Isso não parece ter a ver com as definições que se encontram em Lukács e em Arnold Hauser.[19] Mesmo assim seria equivocado rejeitar a legitimidade de uma interpretação sociológica. O que constatamos aqui é somente que o processo social não se reflete diretamente na teoria do drama burguês; os argumentos com que Lillo justifica sua necessidade não são de natureza política, mas poética. Ainda examinaremos até que ponto um semelhante reflexo direto tem lugar nas próprias obras. Porém, em vista das explicações de Lillo, surge a necessidade de iluminar em primeiro lugar o pano de fundo constituído pela teoria da tragédia, ao qual Lillo apela ou pelo menos se refere implicitamente, assim como a reinterpretação que essa teoria da tragédia, que remonta a Aristóteles, conheceu no século XVIII. Mas isso significa que o índice histórico da teoria do drama burguês, tal como essa teoria é esboçada por Lillo, não pode ser percebido diretamente nela. Em segundo lugar surge a tarefa de examinar a transformação dessa teoria em suas implicações sociais; de definir as mediações através das quais a realidade do processo social parece encontrar acolhida na arte e em sua teoria. Portanto devemos perguntar sobre o conteúdo histórico de sua crítica à teoria da tragédia tradicional, ou melhor,

18 Essas e outras informações são dadas por McBurney (ed.), in *The London Merchant* (notas de rodapé).

19 Arnold Hauser, "Die Entstehung des bürgerlichen Dramas", in *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (Munique, 1969), pp. 599-616.

sobre o conteúdo histórico de sua própria teoria da tragédia, que implica uma crítica à tradicional. Só quando a discussão com a teoria da tragédia de épocas anteriores é examinada em sua motivação histórica, tornam-se visíveis os nexos que ligam essa teoria à situação política e econômica da burguesia na Inglaterra do começo do século XVIII e determinam a origem do drama burguês.

Como vimos, Lillo argumenta menos em nome da burguesia em ascensão do que em nome da tragédia. Ele não afirma a legitimidade de um drama burguês, mas a necessidade da tragédia. O que ele trata de mostrar não é tanto que a tragédia não deve ser um privilégio das camadas nobres, que o burguês também tem o direito de pisar o palco como herói trágico, mas que a tragédia, para ter um efeito amplo, não pode se restringir às linhagens de reis e príncipes. Não é o burguês que precisa da tragédia, é a tragédia que precisa do burguês. E isso não só naquele momento, no século XVIII. Se quisermos seguir Lillo, cujas teses demonstram tão pouca consciência histórica como as de seus contemporâneos, então teremos de supor, para qualquer outra época, a dependência da tragédia em relação à camada social da maioria de seu público, a fim de assegurar o efeito intimidante e retificador. Só que as premissas teóricas dessa concepção, os pontos de vista de Lillo a respeito do efeito da tragédia, representam, no espírito do século XVIII, uma reinterpretação da teoria aristotélica da catarse. Em Lillo, sua relevância para a justificação do drama burguês revela ao mesmo tempo a necessidade de perguntar, no excurso a ser empreendido agora sobre a tradição aristotélica da teoria da tragédia, se a definição acerca da condição social do herói trágico e aquela acerca da natureza do efeito trágico, o mecanismo da catarse, dependem uma da outra.

Não se encontra na poética de Aristóteles uma prescrição sobre a condição [*Stand*] principesca do herói trágico, a chamada cláusula dos estados [*Ständeklausel*], de cuja negação determinada se originou o drama burguês. As fontes em que os manuais da Idade Média se basearam para a sua adoção, de modo que ela se estendeu através dos séculos seguintes, são obras da Antigüidade tardia, principalmente a *Ars Grammatica* de Diomedes, do final do século IV d.C., que desfrutou de grande autoridade na Idade Média, quando era desconhecido o paradeiro das obras de Aristóteles. Diomedes afirma: "Comoedia a tragoedia differt, quod in tragoedia introducuntur heroes duces

reges, in comoedia humiles atque privatae personae".[20] Semideuses, generais e reis são os heróis da tragédia, ao passo que a comédia apresenta caracteres de baixa condição, pessoas privadas. Essa definição retorna quase literalmente nas poéticas dos séculos XVI e XVII. Para dar só um exemplo, a *Art Poétique* de Jacques Peletier du Mans, de 1555, afirma:

> La Comédie et la Tragédie ont de commun qu'elles contiennent chacune cinq actes, ni plus ni moins. Au demeurant, elles sont toutes diverses, car au lieu des personnes comiques, qui sont de basse condition, en la Tragédie s'introduisent rois, princes et grans seigneurs.[21]

É conhecido o trecho um pouco mais pormenorizado de *Buch von der deutschen Poeterey* [*Livro da poesia alemã*] (1624), de Martin Opitz:

> A tragédia é na maior parte das vezes poeticamente apropriada para o heróico na medida em que raramente padece da introdução de personagens de baixa condição e assuntos vis, pois ela, por mor do régio, só trata de golpes fatais, desesperos, filicídio e parricídio, incêndios, incestos, guerras e revoltas, lamentos, prantos, suspiros e coisas semelhantes. [...] A comédia consiste em seres e personagens vis; fala de bodas, comensais, jogos, trapaças e velhacaria de servos e camponeses fanfarrões, cortejos e leviandades da juventude, a avareza da velhice, proxenetismo e coisas parecidas que ocorrem diariamente entre as pessoas baixas. Por causa disso, os que escrevem comédias hoje em dia erram quando introduzem imperadores e potentados; pois tal coisa vai diretamente de encontro às regras da comédia.[22]

20 Diomedes, "Ars Grammatica", in H. W. Lawton, *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory* (Manchester, 1949), p. 22.

21 ["A comédia e a tragédia têm de comum que cada uma contém cinco atos, nem mais nem menos. Quanto ao resto, elas são inteiramente diversas, pois no lugar de personagens cômicos, que são de baixa condição, se introduzem na tragédia reis, príncipes e grandes senhores".] Jacques Peletier du Mans, "Art Poétique" [1555], in *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*, op. cit., pp. 52-3.

22 Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*, Richard Alewyn (ed.), seguindo a edição de Braune Wilhelm (Tübingen [1624] 1963), p. 20.

Por essas definições, que ou são puramente descritivas ou, como em Opitz, combatem as infrações às regras não por sua motivação, mas meramente pelo apelo à autoridade dessas mesmas regras, é possível perceber a mudança na forma histórica da cláusula dos estados. O que recomenda voltar a Aristóteles, a fim de procurar nele o conjunto funcional em que se encontram essas definições, de cujo mal-entendido ou pelo menos de cuja reinterpretação na Antigüidade tardia surgiu a cláusula dos estados, e, por outro lado, investigar a questão de como foi conferido um novo sentido à cláusula no barroco, no classicismo e no início do Iluminismo, após o abalo da poética puramente normativa do Renascimento.

Portanto comecemos com Aristóteles. Como um primeiro ponto para abordar a ulterior cláusula dos estados, consideraremos a distinção de Aristóteles no começo do segundo capítulo da *Poética*. Os agentes que são imitados nas diversas formas de arte, e assim na tragédia e na comédia,

> são necessariamente ou nobres ou vulgares, porque os caracteres se encontram quase sempre nessas duas categorias; pois cada um distingue os caracteres segundo a virtude ou a vileza. Assim, são imitados homens melhores, piores ou iguais a nós. É o que os pintores fazem também: Polignoto pintou homens mais belos, Pauson, mais feios, mas Dionisio, semelhantes a nós.[23]

Com essa distinção Aristóteles obtém em seguida o critério para a diferenciação de comédia e tragédia: "uma imita os homens mais nobres, a outra, mais vulgares do que são na realidade" (op. cit., p. 25).

O que isso quer dizer? Para os defensores da cláusula dos estados, essa divisão dos homens tinha de aparecer como uma divisão em grupos sociais. Contra isso depõe, porém, a comparação com os diversos pintores aos quais Aristóteles recorre para exemplificar sua doutrina. Polignoto teria pintado homens mais belos, Pauson, mais feios, mas Dionísio, semelhantes a nós. Os três pintores se distinguiriam — como seria evidente segundo a cláusula dos estados — pela pertença social dos homens por eles retratados? Pauson é caracterizado por

23 Aristóteles, *Poetik*, trad., introd. e notas de Olof Gigon (Stuttgart, 1969), pp. 24-5.

Aristófanes como um "caricaturista malvado"; Dionísio foi chamado de "pintor dos homens" por Colofón, possivelmente porque seus quadros demonstravam uma grande semelhança com os homens que ele retratava,[24] enquanto Polignoto, o mais célebre pintor de Atenas na primeira metade do século v a.C., era "um bom pintor de caracteres", como diz Aristóteles em uma outra passagem da *Poética*.[25] Disso se conclui que não interessava primariamente a Aristóteles a distinção dos homens a serem representados, mas a distinção dos modos de representação: Polignoto estiliza, enfatizando um traço do caráter e ignorando detalhes deformadores; Pauson faz caricaturas, exagerando um traço do caráter ou sua correspondência na fisionomia; Dionísio, por sua vez, procura a semelhança, o naturalismo. Mas isso implica que os epítetos "nobre" ou "bom", "vulgar" ou "ruim" não servem para a classificação dos homens; eles se referem à sua representação, dependem do modo de representar. A relatividade dos dois conceitos é acentuada por Aristóteles no começo do capítulo 15; ali se afirma o seguinte a respeito da tragédia:

> No que concerne aos caracteres, quatro coisas devem ser almejadas. A primeira e mais importante é que eles sejam nobres. Um caráter aparecerá, como dissemos, quando a fala ou a ação torna visível alguma decisão; se a decisão é nobre, o caráter será nobre. Isso se encontra em toda espécie de pessoas, pois uma mulher pode ser nobre, e também um escravo. Todavia isso é em um caso menos significativo e no outro, genericamente vulgar (op. cit., p. 44).

A frase final e restritiva significa que os diversos modos de representação não são apropriados da mesma maneira para os diversos grupos sociais: o estilizador e idealizante, como o utilizado na epopéia e na tragédia, é menos adequado para as mulheres e menos ainda para escravos. Ora, perguntar-se-á talvez se é admissível levar tão a sério a comparação com os diversos pintores e fundar nela a tese de que Aristóteles não teria distinguido primariamente os

24 Cf. Hamilton Fyfe, nota à passagem de Aristóteles em questão, in Aristotle, *The Poetics*; Longinus, *On the Sublime*; Demetrius, *On Style*, trad. inglesa W. Hamilton Fyfe (Londres, 1932), p. 9.

25 Aristóteles, *Poetik*, op. cit., p. 32.

grupos sociais, as condições sociais, mas os modos de representação, os estilos. A resposta vem de uma outra passagem do mesmo capítulo 15 da *Poética*, que é ao mesmo tempo a fonte para a interpretação dada acima sobre a representação estilizadora. Aristóteles escreve:

> Uma vez que a tragédia é a imitação de homens que são melhores que nós mesmos, é preciso portar-se como os bons retratistas. Pois estes também copiam a figura humana individual e a fazem a um só tempo semelhantes e mais belas. Assim deve também o poeta, com efeito, imitar caracteres irascíveis e levianos e outros parecidos, mas representando-os de modo que sejam dignos de respeito, como fizera Homero, que representa Aquiles tanto como modelo de rudeza como também de competência (op. cit., pp. 45-6).

É com o pano de fundo de uma teoria dos modos de representação que devem ser compreendidas as definições aristotélicas da comédia e da tragédia, contra cuja dogmatização no classicismo europeu, não isenta de adulteração, se rebelaram os teóricos do drama burguês. Diz Aristóteles sobre a comédia, aproximando-a significativamente do exemplo tirado da pintura, isto é, da caricatura:

> A comédia é a imitação do mais vulgar, porém não quanto a toda espécie de vileza, mas só àquela do ridículo que é uma parte do feio. Pois o ridículo é um defeito e uma vergonha, mas uma tal que não magoa e não ofende, assim como uma máscara ridícula é feia e disforme, mas sem dor (op. cit., p. 29).
> A tragédia [pelo contrário] é a imitação de uma ação nobre, completa e de uma certa extensão, em linguagem seleta, de sorte que toda forma de tal linguagem aparece nas diversas partes, não por narrativa mas mediante ação, e de modo que, suscitando piedade e temor, se efetua uma purificação dessas paixões (op. cit., p. 30).

Voltaremos logo a essa segunda parte da definição aristotélica da tragédia, à doutrina do efeito trágico, a catarse, e ao seu nexo, na teoria posterior, com a condição social do herói trágico — pois Lillo fundamenta o acolhimento da burguesia no drama salvaguardando o efeito trágico em um público burguês.

Antes de tudo, é preciso perguntar como se explica a diferença entre a definição de Aristóteles e as definições que os gramáticos da Antigüidade tardia e os teóricos das poéticas do Renascimento, do barroco e do classicismo derivaram dela, isto é, a diferença que consiste em Aristóteles falar apenas da imitação de uma ação "nobre", enquanto seus seguidores estabelecem o cargo ou a condição dos sujeitos dessa ação — *heroes, duces, reges*, como diz Diomedes.[26] O comentador de Aristóteles no classicismo francês, Dacier (1692), traduz a frase do capítulo 5, que corresponde ao começo da definição, com "une imitation des actions de plus grands personnages"[27] e observa a propósito disso: "C'est ainsi qu'il faut traduire ce passage [...]. Et non pas 'une imitation des actions illustres et importantes'" (op. cit., p. 65). A passagem caracteriza em Aristóteles o que a epopéia e a tragédia têm em comum; por isso a justificativa de Dacier trata da poesia épica, mas, quanto ao sentido, se aplicaria também à sua concepção de tragédia. Ele escreve:

> Car il n'est pas necessaire que l'action qui fait la matière du Poëme Epique, soit illustre et importante par elle-même, puisqu'au contraire elle peut être simple et commune, mais il faut qu'elle le soit par la qualité des personnages qu'on fait agir. Aussi Horace a dit simplement: 'Res gestae, Regumque, Ducumque'. 'Les actions des Roys et des Capitaines.' Cela est si vray, que l'action la plus éclatante d'un simple Bourgeois, ne pourra jamis faire le sujet d'un Poëme Epique, et que l'action la plus simple d'un Roy ou d'un General d'Armée le fera toûjours avec succèz (id.).[28]

A eliminação dos motivos concernentes ao conteúdo, que faz a cláusula dos estados surgir como uma prescrição não justificada em mais nada ou que,

26 Diomedes, "Ars Grammatica", op. cit.

27 André Dacier, *La Poétique d'Aristote*, trad. francesa, com notas (Paris, 1692), p. 65.

28 ["Pois não é necessário que a ação que constitui a matéria do poema épico seja ilustre e importante por si mesma, já que, ao contrário, ela pode ser simples e comum, mas é preciso que ela o seja pela qualidade dos personagens posta a agir. Também Horácio disse simplesmente: 'Res gestae, Regumque, Ducumque'. 'As ações dos reis e dos capitães'. Isso é tão verdadeiro que a ação mais brilhante de um simples burguês não poderá jamais constituir o assunto de um poema épico, enquanto a ação mais simples de um rei ou de um general do exército o será sempre, com êxito".]

caso contrário, torna necessária uma nova fundamentação no plano da estética do efeito, permite entender a diferença decisiva que separa a poética aristotélica da poética aristotelizante do Renascimento e do classicismo. Trata-se da diferença entre uma poética histórica e descritiva e uma poética abstrata e normativa. (No entanto isso não significa que a poética de Aristóteles não contenha também elementos normativos, preceitos.) A teoria da tragédia de Aristóteles orienta-se exclusivamente pela tragédia ática. Esta lhe é previamente dada como seu único objeto de observação. Aristóteles descreve as características das tragédias que lhe são conhecidas e procura defini-las como caracterizadoras de um gênero, distinguindo-as das características de outros gêneros poéticos. Ao mesmo tempo, ele está interessado no efeito específico da poesia, em particular da tragédia, sobre o espectador. Sua doutrina não é comparativa, ou raramente o é: possibilidades de comparação só lhe estão à disposição no interior da tragédia ática, mas não, como nos séculos posteriores, entre ela e uma essencialmente diferente, a peça religiosa medieval ou Shakespeare, por exemplo. Mas isso significa que a particularidade da tragédia ática não se lhe pôde tornar problemática. A análise e a explicação que ele dedica a seus momentos constitutivos não se baseiam na suposição de que tudo poderia também ser diferente, de que se deveria justificar primeiramente por que as coisas se passam assim. A tragédia grega é de origem religiosa, sua tarefa é a renovação e a representação cênica da matéria mitológica. Assim se explica historicamente por que seus heróis são semideuses, reis ou generais. É por esse fato que começa a teoria: ela distingue a representação de homens na tragédia da representação na comédia, e distingue os dois gêneros considerando se eles se baseiam em um modelo histórico e mitológico ou em ficção. Desse modo, a teoria pode-se ver também em apuros. No capítulo 9 da *Poética* se diz que

> não é tarefa do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o que poderia acontecer segundo a adequabilidade ou a necessidade. Com efeito, o historiador e o poeta não se distinguem porque um escreve versos e o outro não (pois se poderia pôr em verso a história de Heródoto, e mesmo assim ela permaneceria boa história, com ou sem versos); eles diferem antes em que um narra o que aconteceu, e o outro o

> que poderia acontecer. Por isso a poesia é mais filosófica e mais significativa que a historiografia (op. cit., p. 36).

Ora, a isso se opõe que, dos dois gêneros poéticos, a comédia, fundada na ficção, parece satisfazer mais o postulado do "que poderia acontecer" que a tragédia, cuja matéria é constituída pelo acontecido, ainda que — como Aristóteles afirma em outra passagem — a tragédia seja superior à comédia. Aristóteles resolve a contradição indicando que

> o que é possível é convincente. Ora, o que não pode absolutamente acontecer, nós não o temos por possível também na poesia. Mas o que aconteceu, dele é claro que pôde acontecer, pois não teria acontecido se tivesse sido impossível (id.).

Pois bem, independentemente de esse argumento ser convincente ou não, ele deixa claro que interessa a Aristóteles delimitar a estrutura específica da tragédia, seu vínculo de ficção e história, tanto em relação à comédia como em relação à historiografia, e explicar sua pretensa superioridade sobre as duas formas. Mas não se trata para ele de prescrever que a tragédia tenha de recorrer à tradição, isto é, que tenha de introduzir nomes conhecidos em vez de fictícios (como faz a comédia). Um único exemplo lhe basta para qualificar expressamente de não necessário o que é observado em quase todas as tragédias; sucede também nas tragédias que

> apenas um ou dois nomes são conhecidos e os outros inventados; em algumas nenhum nome é conhecido, como no *Anteu* de Agatão. Nele tanto a ação como os nomes são inventados e, mesmo assim, o prazer não é menor. Portanto não é totalmente necessário ater-se sob todas circunstâncias aos mitos tradicionais, tal como as tragédias (mais conhecidas) os apresentam (op. cit., pp. 36-7).

E segue uma frase que desmente de maneira notável a representação corrente de uma fidelidade do espectador grego para com sua mitologia:

> Seria também ridículo esforçar-se por isso [isto é, pela representação exclusiva de mitos tradicionais], já que mesmo as matérias conhecidas são conhecidas só por poucos e, não obstante, agradam a todos (op. cit., p. 37).

Um trecho como o que acabamos de citar mostra com toda evidência a diferença entre Aristóteles e os teóricos das poéticas do Renascimento, do barroco e do classicismo, os quais, no entanto, se consideravam seus discípulos e mediadores mais fiéis. Eles fizeram preceitos e leis do que em Aristóteles era observação e cuja validade geral ele negou expressamente ao indicar o caso havido da obra de Agatão, cujo paradeiro é desconhecido, e seu êxito. Diferentemente de Aristóteles, eles não conheceram no domínio do drama somente a tragédia e a comédia gregas. A diversidade de seus objetos de pesquisa não os levou, porém, a uma ampliação e diferenciação do que é afirmado por Aristóteles para os dois gêneros; ao contrário, a diversidade, que lhes parecia caos e decadência, deveria ser abolida do mundo com o retorno a Aristóteles, isto é, com a transformação de suas observações em leis, com a transformação de sua poética descritiva e analítica em uma poética normativa. Dacier, por exemplo, começa o prólogo a seu comentário de Aristóteles com as frases:

> Si je n'avois à parler icy que du merite d'Aristote, de l'excellence de sa Poëtique, et des raisons que j'ay de la donner au public, je n'aurois qu'à renvoyer à la lecture de cet ouvrage, à représenter le desordre ou nôtre théatre est tombé depuis quelque temps, et à faire voir que comme l'injustice des hommes a donné lieu aux Loix, la décadence des Arts, et les fautes qu'on y a faites ont donné lieu aux regles et obligent de les renouveller. Mais pour prévenir les objections de certains esprits ennemis des regles et qui ne veulent que leur caprice pour guide, je croy qu'il est necessaire d'établir non seulement que la poësie est un art, mais que cet art est trouvé et que se regles sont si certainement celles qu'Aristote nous donne, qu'il est impossible d'y réüssir par un autre chemin (op. cit., p. 3).[29]

29 ["Se eu tivesse de falar aqui somente do mérito de Aristóteles, da excelência de sua Poética e das razões que tenho para dá-la ao público, bastaria remeter-me à leitura dessa obra para representar a desordem em que caiu o nosso teatro desde algum tempo e para fazer ver →

Embora na modernidade a poética descritiva e analítica de Aristóteles tenha se tornado dessa maneira uma poética normativa, a necessidade de fundamentar as regras torna-se cada vez mais forte no curso dos séculos, desde o Renascimento. A mera autoridade é substituída pela razão (o que não quer dizer que não se possa cometer injúrias com ela). Em relação à cláusula dos estados, já se encontram nas poéticas do século XVI justificativas para o fato de os personagens trágicos se comporem de reis, príncipes e generais. Chama a atenção aí que não era de modo algum estranho aos teóricos dessa época o princípio defendido por Lillo, segundo o qual uma tragédia com reis seria destinada a reis. Lazare de Baïf diz o seguinte em 1544:

> Tragédies [furent] premierement inventees pour remonstrer aux roys et grands seigneurs l'incertitude et lubrique instabilité des choses temporelles, afin qu'ils n'ayent de confiance qu'en la seule vertu [...].[30]

E Charles Estienne, em 1542:

> La tragédie estoit une maniere de fable somptueuse qui se jouoit par personnaiges et se recitoit publiquement aux theatres, par laquelle les anciens reprenoient, non seulement les faultes qui se commettoient es choses privées et civiles, mais encores es choses haultaines et ardues, jusques à touscher et taxer les princes [...].[31]

→ que, assim como a injustiça dos homens tem dado lugar às leis, a decadência das artes e as faltas que nelas são cometidas têm dado lugar às regras e à obrigação de renová-las. Mas, para prevenir as objeções de certos espíritos inimigos das regras e que não querem por guia senão o seu próprio capricho, creio que é necessário estabelecer não somente que a poesia é uma arte, mas que esta arte já foi encontrada e que suas regras são tão certamente aquelas que Aristóteles nos dá, que é impossível encontrar êxito por um outro caminho".]

30 ["As tragédias [foram] inventadas primeiramente para mostrar aos reis e aos grandes senhores a incerteza e lúbrica instabilidade das coisas temporais, a fim de que eles tivessem confiança somente na virtude".] Lazare de Baïf, "Dédication" prefácio à tradução de *Hecuba* [1544], in *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*, op. cit., p. 35.

31 ["A tragédia era uma forma de fábula suntuosa representada por personagens e recitada publicamente nos teatros, pela qual os antigos repreendiam, não somente as faltas que se →

Algumas décadas mais tarde, com Philip Sidney, essa idéia vincula-se a uma outra, por meio da qual mesmo as camadas sociais não representadas por heróis trágicos tornam-se destinatárias da tragédia. Na *An Apologie for Poetry*, de Sidney, do ano de 1583, se diz o seguinte:

> the high and excellent Tragedy, that openeth the greatest wounds, and sheweth forth the Ulcers that are coucred with Tissue; that maketh Kings feare to be Tyrants and Tyrants manifest their tirannicall humors; that, with sturring the affects of admiration and commiseration, teacheth the uncertainety of this world, and upon how weake foundations guilden roofes are builded.[32]

Sem dúvida, a base de nossas fontes é demasiado estreita para permitir mais do que observações e hipóteses. No entanto tudo ocorre como que se incorporasse ao momento do manual político, da admoestação e da crítica dirigidas aos príncipes, um momento de instrução muito mais universal. A mesma lição que deve precatar o rei contra a tentação de se tornar tirano instrui o povo sobre a incerteza das coisas cá embaixo. Esse ensinamento distingue-se do outro, em primeiro lugar, porque ele constata e revela, em vez de prescrever e corrigir; se quer se ater a algumas virtudes de modo geral, são as necessárias em vista de um mundo assim constituído: constância e serenidade. A segunda diferença em relação ao ensinamento à maneira dos manuais para príncipes consiste em que agora a condição principesca recebe uma função metodológica: o que sucede a um rei pode influir sobre os outros reis com efeitos preventivos; o que acontece até mesmo a um rei fortalece também os

→ cometiam em coisas privadas e civis, mas também em coisas elevadas e árduas, até tocar e atingir os príncipes".] Charles Estienne, "Epistre du traducteur au lecteur" introdução a *Andrie* [1542], in *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*, op. cit., p. 36.

32 ["A tragédia elevada e excelente, que abre as grandes feridas e mostra as chagas que foram cobertas com panos, que faz com que reis tenham medo de se tornarem tiranos e que faz com que os tiranos manifestem seu humor tirânico; esta, com os sentimentos de admiração e comiseração, ensina a incerteza desse mundo e quão frágeis são as fundações sobre as quais foram construídos os tetos dourados".] Sir Philip Sidney, "An Apologie for Poetry", in *Elizabethan Critical Essays*, introd. de G. Gregory Smith, (Londres [1583], imp. [1595] 1937), p. 177.

que não o são, na experiência que era fundamental naquela época: a da transitoriedade. Serve agora para mediar essa idéia o postulado que Aristóteles formulou sobre a reviravolta da fortuna em infortúnio. Jules de la Mesnardière afirma em 1640:

> Pource que les fortes passions de ces Maistres de la Terre sont des orages furieux qui produisent de grans effets; et que d'ailleurs les infortunes qui arriuent à ces Puissances qui sembloient estre au dessus de toutes les calamitez, frappent nôtre Imagination auec plus e véhémence, d'étonnement et de terreur, que si elles s'attachoient à des personnes vulgaires.[33]

De modo análogo, Dryden escreve, no ano de 1679, em *The Grounds of Criticism in Tragedy:*

> We are wrought to fear by their [isto é, dos trágicos] setting before our eyes some terrible example of misfortune, which happened to persons of the highest quality; for such an action demonstrates to us that no condition is privileged from the turns of fortune; this must of necessity cause terror in us, and consequently abate our pride.[34]

E é particularmente claro em Gottsched, que ainda nos meados do século XVIII ensinava que Aristóteles descreve a tragédia

33 ["Porque as fortes paixões desses senhores da terra são tormentas furiosas que produzem grandes efeitos, porque, aliás, os infortúnios que arruínam essas potências que parecem estar acima de todas as calamidades tocam nossa imaginação com mais veemência, admiração e terror do que se estivessem ligados a personagens vulgares".] Jules de la Menardière, *Poetik* [1640], p. 17, apud Oskar Walzel, "Das bürgerliche Drama", op. cit., p. 151.

34 ["Somos levados ao temor porque colocam ante nossos olhos alguns exemplos terríveis de infortúnio que acontecem a personagens da mais alta qualidade; por uma tal ação demonstram a nós que nenhuma condição é privilegiada em relação às voltas da fortuna; o que causa necessariamente horror em nós e, conseqüentemente, modera nosso orgulho".] John Dryden, "The Grounds of Criticism in Tragedy", introdução a "Troilus and Cressida" [1679], in *Of Dramatic Poesy and other Critical Essays*, vol. 1, op. cit., p. 245.

como uma imitação de uma ação pela qual um personagem nobre incorre em desgraças terríveis e inopinadas. O poeta quer, portanto, ensinar verdades por meio de fábulas e preparar os espectadores para suas próprias aflições, através do espetáculo dos acontecimentos graves que atingem os grandes desse mundo.[35]

Ora, se é verdade que Aristóteles escreveu no capítulo 13 da *Poética* que o herói trágico que sofre o infortúnio deve ser contado entre aqueles "que tiveram grande fama e ventura, como Édipo e Tiestes, ou outros homens insignes de uma tal estirpe"[36] — o que pode ser visto também como um ponto de apoio para a cláusula dos estados posterior —, tal exigência provém da consideração sobre que caso de reviravolta de fortuna em infortúnio é capaz de despertar ao máximo temor (ou terror) e piedade, mas não tem relação com uma determinada concepção sobre a natureza do mundo. Não se encontram na *Poética* de Aristóteles palavras como "to teach" (Sidney), "to demonstrate" (Dryden) ou "lehren" (Gottsched).

Entretanto, é justamente dessa reinterpretação barroca e classicista de Aristóteles que se distancia Lillo no prólogo ao *Mercador de Londres*. À concepção de Sidney, de la Mesnardière, Dryden e também ainda de Gottsched corresponde o que ele caracteriza de início como a tarefa da musa da tragédia no passado e em línguas estrangeiras: ela cantava a ruína de povos ou o destino de semideuses para que as testas coroadas aprendessem com esses exemplos a *strange vicissitude*, a estranha vicissitude das coisas cá embaixo. Já sobre o palco inglês, a musa trágica recebeu uma outra tarefa, e é a isso que Lillo quer se ater. Em vez de cantar o heróico, a musa trágica de Lillo lamenta a dor de um homem simples, no qual os espectadores burgueses podem se reconhecer. Porém, visto que o que acontece a esse aprendiz de mercador não é apresentado como o ditado cego do destino, mas é causado por ele mesmo, pelo erro que perpetrou, resulta possivelmente da piedade que se sente por ele a firme decisão de não cometer o mesmo erro ou, se ele já foi cometido, de

35 Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (Leipzig, 4a. ed., 1751). Impressão fotomecânica (Darmstadt, 1962), p. 606.

36 Aristóteles, *Poetik*, op. cit., p. 41.

repará-lo. Enquanto o acontecimento trágico do drama heróico, no barroco e no classicismo — o qual, diferentemente daquele de Weimar, estava ainda preso ao barroco na França e na Inglaterra do século XVII —, enquanto a fábula do drama heróico era um caso de como está constituído este mundo, a história que o drama burguês narra deve ser um exemplo para a própria conduta na vida, isto é, um exemplo negativo. Ele deve nos precaver de tornarnos culpados ou, se já o somos, ele deve nos curar. "If this example innocence secure, / Prevent our guilt, or by reflection cure [...]", promete o prólogo de Lillo a respeito do efeito da história que ele está prestes a contar. Antepostos à peça em prosa, os versos rotineiros de Lillo — que não é nenhum grande poeta ou grande dramaturgo — operam uma diferenciação entre sua obra e a tragédia tradicional, tocando em todos os pontos essenciais pelos quais o drama burguês se distingue do heróico e classicista — e só isso justifica nossa discussão detalhada não somente de *O mercador de Londres*, cuja influência na Inglaterra e no continente foi extraordinariamente grande, mas também das manifestações programáticas de Lillo a seu respeito. Mais importante que a diferença de que são agora os burgueses que agem sobre o palco e não mais príncipes e reis, são a diferença no sentido que tem a representação desse agir e a diferença no efeito que está destinado a exercer sobre os espectadores. Mostra-se não a natureza do mundo, mas a conduta de um indivíduo. A demonstração barroca da transitoriedade de todos os bens terrenos tinha a tarefa, como diz ainda Gottsched, de "preparar os espectadores para as suas próprias aflições" e fortalecer sua atitude em relação ao mundo com a virtude da *constantia* — nas tragédias, "pela contemplação da precariedade da vida humana é arraigada em nós, antes de tudo, a constância", diz Opitz no prólogo às *Troianas*.[37] Em oposição a isso, a demonstração das tristes conseqüências de uma escapadela do caminho da virtude nos primeiros dramas burgueses, em Lillo e em seu seguidor direto, Moore, o autor de *The Gamester* [*O jogador*],[38] tem a missão de inculcar ao espectador como ele deveria organizar sua

37 "L. Annaei Senecae Trojanerinnen", "Deuts ubersetzt und erkläret durch Martinum Opitium", in Martin Opitz, *Weltliche Poemata* (Tübingen [1625], 1ª parte [1644] 1967), p. 315.
38 Edward Moore, *The Gamester* (Reimpressão: Ann Arbor [1753] 1948).

vida para chegar a uma acumulação a maior possível de bens terrenos. Isso faz do drama burguês, que é *O mercador de Londres*, um meio, ou pelo menos uma expressão, da luta que a burguesia conduz contra a classe dominante no final do século XVII e no XVIII. O que descrevemos aqui faz parte naturalmente daquele conjunto de fenômenos que há sessenta anos Max Weber tratou num ensaio que fez época: *A ética protestante e o espírito do capitalismo* [*Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*].[39] Antes de voltarmo-nos à própria peça e aprofundarmos alguns momentos que legitimam essa comparação, devemos dar ainda uma indicação sobre a transformação por que passa a teoria aristotélica da catarse com essa motivação do drama burguês — trata-se de uma primeira observação, à qual, na discussão sobre a *dramaturgia de Hamburgo*, devem se seguir mais dados.

Recordemos a definição que Lillo dá em sua dedicatória sobre a finalidade da tragédia: "The exciting of the passions in order to the correcting such of them as are criminal, either in their nature or through their excess". O princípio de que a purificação afirmada por Aristóteles seria no fundo uma retificação e uma moderação parece ter sido quase evidente nos séculos XVII e XVIII. No *Discours de la tragédie*, de 1660, Corneille diz de seu *Le Cid* que a piedade que sentimos por Rodrigo e Chimena, cuja paixão os lançou à desgraça, deveria nos incutir o temor de cair em infortúnio semelhante, deveria purificar em nós esta "demasia de amor", *ce trop d'amour*, que causa sua desgraça e determina nossa piedade.[40] Portanto, assim como Lillo, Corneille também já compreendia a catarse aristotélica, sem, contudo, crer nela. Visto que não estava consciente de que este não pode ser de modo algum o sentido do efeito trágico afirmado por Aristóteles, ele concluía que a doutrina inteira foi tão-somente um belo princípio, sem correspondência com a realidade, um

39 Max Weber, "Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus", in Johanes Winckelmann (ed.), *Die protestantische Ethik. Eine Aufsatzsammlung* (Munique/Hamburgo [1904] 1965). Edição brasileira: *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*, trad. José Marcos Macedo (São Paulo: Companhia das Letras, 2004).

40 Pierre Corneille, "Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire", in Louis Forestier (ed.), *Trois discours sur le Poème Dramatique* (Paris [1660] 1963), p. 82.

princípio em que Aristóteles talvez tenha decaído apenas para provar, contra o juízo condenador de Platão, a utilidade da poesia. Por sua vez, um outro teórico francês, Batteux, demonstrou que a correção e a moderação não podiam em absoluto ser o sentido da catarse aristotélica. Em seu *Traité de la Poésie Dramatique*, do Cours de Belles-Lettres de 1747/48, retomado mais tarde nos *Principes de la Littérature*, Batteux coloca a questão sobre o modo pelo qual as paixões de terror e temor podem ser purificadas pela tragédia.

> Purger, c'est purifier, rendre pur, ou plus pur. Purger la terreur et la pitié, c'est donc rendre ces deux passions pures, ou plus pures qu'elles ne le sont ordinairement ou naturellement. Or on ne peut les rendre pures qu'en leur ôtant ou quelque-excès, ou quelque accessoire, qui les rendroit ou vicieuses ou désagréables.[41]

O primeiro significado, o da moderação, é, como temos visto, postulado por Lillo — assim como já por Corneille. Mas Batteux demonstra que ele não pode de modo algum combinar com o que constitui a tragédia.

> Si la purgation de la terreur et de la pitié consiste dans la Tragédie à en modérer l'excès, à empêcher que l'une ne dégénère en foiblesse, l'autre en pusillanimité, cette purgation ne peut être l'effet de la Tragédie, puisque l'effet de la Tragédie est non-seulement de les produire, mais de les porter au plus haut point. On convient que plus une Tragédie est touchante et terrible, plus elle est tragique. Ce n'est donc point dans ce sens qu'elle peut purger la terreur et la pitié; ce ne peut donc être qu'en l'autre sens, en leur ôtant un certain accessoire qui les rend désagréables. Or quel peut être cet accessoire, si ce n'est la réalité des malheurs qui les font ressentir? (id., pp. 78-9 e 236).[42]

41 ["Purgar é purificar, tornar puro, ou mais puro. Purgar o terror e a piedade é, pois, tornar puras essas duas paixões, ou mais puras do que seriam ordinária ou naturalmente. Ora, não se pode torná-las puras a não ser subtraindo-lhes ou algum excesso ou algum acessório que as deixavam ou viciosas ou desagradáveis".] Charles Batteux, "Traité de la Poésie Dramatique", in *Principes de la Littérature* (Genebra [1747/48] 1967), pp. 78-9 e 236.

42 ["Se a purgação do terror e da piedade consiste na tragédia em moderar o excesso, em impedir que uma degenere em fraqueza, a outra, em pusilanimidade, essa purgação não pode →

BICAL/UFS
REG.

Desse modo, Batteux já toca na questão schilleriana sobre a "Razão do deleite com objetos trágicos", e sua resposta vai na direção definida mais tarde por Kant, a qual, como se sabe, é seguida por Schiller. Trata-se, formulado do ponto de vista do sujeito, do desinteresse, isto é, da falta de interesse pela realidade do objeto, que deve se tornar objeto estético e, do ponto de vista deste, de seu caráter fictício. Batteux escreve :

> La Tragédie en offrant à nos yeux le spectacle du malheur, [...] met au fond de notre ame une pensée de consolation, un avis secret, qui nous dit que le malheur dont nous sommes touchés est sans malheureux, que ce n'est qu'une image; et par cet avis la terreur et la pitié restant toujours dans leur même genre, dont le fond est agréable et doux, perdent la plus grande partie de ce qu'elles ont de noir et de facheux par l'idée du malheur réel. Comme leur objet est fictif, et que le spectateur le sent toujours, lors même qu'il croit l'avoir oublié, l'émotion est sans peine, et le plaisir sans douleur.[43]

Permanece em suspenso se Batteux tem razão em acrescentar à sua interpretação um conclusivo *c'est la pensée d'Aristote* (id., pp. 79-80 e 236-7). Mas, no caminho indireto de sua falsificação da interpretação da catarse como moderação e correção, devido à qual o citamos, ficou claro para nós, ao mesmo tempo, a relação entre essa concepção, defendida também por Lillo e constitutiva do

→ ser o efeito da tragédia, já que o efeito da tragédia é não somente produzi-los, mas levá-los ao mais alto grau. Quanto mais se convém que uma tragédia é tocante e terrível, mais ela é trágica. Não é, pois, nesse sentido que ela pode purgar o terror e a piedade; não pode ser senão em outro sentido, subtraindo-lhes um certo acessório que as torna desagradáveis. Ora, qual pode ser esse acessório, senão a realidade dos infortúnios que os provocam no sentimento?"]

43 ["Oferecendo aos nossos olhos o espetáculo do infortúnio, a tragédia [...] coloca no fundo de nossa alma um pensamento de consolação, uma voz secreta que nos diz que o infortúnio que nos toca não possui infortunados, que ele é somente uma imagem; e, por essa voz, o terror e a piedade continuam sempre em seu próprio gênero, cujo fundo é agradável e doce, e perdem a maior parte do que têm de sombrio e desagradável devido à idéia do infortúnio real. Como seu objeto é fictício, e o espectador o sente sempre, mesmo quando ele crê tê-lo esquecido, a emoção é sem pena, e o prazer sem dor".]

drama burguês, e a rejeição anticlassicista e antiilusionista da ficção. Na análise de *O mercador de Londres*, teremos de determinar de que maneira o drama burguês se distingue primariamente da tragédia classicista e heróica por sua referência à realidade, por sua intenção realista.

O que sentimos falta nas explicações de Lillo destinadas à justificação do novo, se bem que não inteiramente novo, gênero do drama burguês — a consciência de si burguesa, a insistência nos méritos e no poder político da burguesia fortalecida — determina inteiramente a cena inicial do drama.

Na ausência de George Barnwell, aprendiz de mercador e herói do título, o seu amigo Trueman, o outro aprendiz na firma do comerciante Thorowgood, é instruído por este a defender a Inglaterra contra seus inimigos, em um discurso sobre os mercadores e suas potencialidades. A ocasião para isso é dada por uma notícia trazida por Trueman — cujo nome, aliás, não é menos expressivo que o do seu senhor. Relata-se o êxito de uma ação com que os comerciantes de Londres conseguiram evitar a iminente invasão espanhola. O rei espanhol, cujas câmaras de tesouro se encontram vazias, havia tentado obter dinheiro em Gênova. Mas, quando a rainha Elisabeth veio a saber que o banco de Gênova

> entrara em acordo com o rei da Espanha para adiantar-lhe uma soma tão considerável, por boa garantia e juros altos, que ele pudesse armar toda a sua frota, ela, a quem chamam com justiça de a mãe de seu povo, enviou o secretário Walsingham para receber conselhos sobre o assunto entre os comerciantes de sua fiel Londres. Estes logo se uniram. Cada um em particular escreveu a diversos agentes para que aplicassem todo o seu prestígio junto aos genoveses com o objetivo de levá-los à suspensão do tratado fechado com a corte espanhola. Agora está tudo acertado. Depois de uma madura consideração sobre os fatos e uma ponderação sobre suas reais vantagens, o conselho e o banco de Gênova preferiram a amizade dos comerciantes londrinos à amizade de um monarca que se serve do arrogante título de rei das Índias Ocidentais e Orientais.[44]

44 *Der Kaufmann von London oder Begebenheiten Georg Barnwells. Ein bürgerliches Trauerspiel.* Trad. inglesa do senhor Tillo [sic] por H. A. B. [Basewitz] (Hamburgo, 1757).

O peso atribuído ao enaltecimento dos comerciantes de Londres será tanto menos desprezado quanto mais se levar em conta que Lillo não escreveu sua peça somente para o uso doméstico da condição social aí glorificada, mas para a apresentação no teatro real Drury Lane. Ao lado de certos elementos estilísticos tradicionais, como a amizade cheia de entusiasmo entre Barnwell e Trueman, que — como sublinha McBurney[45] — lembra a *heroic play*, isto pode ser uma razão para o fato de que o relato sobre o ato heróico de Thorowgood e de seus colegas de negócio não desemboque em exigências revolucionárias, mas no louvor à rainha; diz Trueman:

> Excellent queen! Oh, how unlike to former princes who made the danger of foreign enemies a pretense to oppress their subjects by taxes great and grievous to be borne (LM, I,1).[46]

E Thorowgood não quer ficar atrás de seu aprendiz:

> Não, nossa benevolente rainha não procede conosco dessa maneira. O amor de seus súditos é o seu tesouro mais precioso, a bem-aventurança deles é a sua maior glória (id., a partir da trad. de Basewitz).

É claro que o elogio dispensado a uma rainha do início do século XVI não deve ser avaliado, no século XVIII, como testemunho da ausência de consciência de classe burguesa; ainda mais porque, em vínculo com a crítica aos *former princes*, ela talvez não deixe de conter brisância política; sugere-se ao menos a questão sobre qual dos modelos contrários representados pelos senhores atuais deve ser seguido. Além disso, não se pode perder de vista que não só a luta da classe em ascensão contra a camada dominante existente, mas também

45 LM, XVIII: "The extravagant friendschip of the two apprentices can hardly be explained except in terms of the heroic play" ["A excessiva amizade dos dois aprendizes dificilmente pode ser explicada a não ser nos termos da *heroic play*".]

46 ["Excelsa Rainha! Oh, como difere dos príncipes do passado, que faziam da ameaça dos inimigos externos um pretexto para oprimir seus súditos com taxas altíssimas e extremamente aflitivas".]

a demonstração de que os serviços prestados ao país não são menores que os da nobreza — e é de uma tal demonstração que se trata no episódio relatado —, representa um momento revolucionário, porque, com isso, ainda que não explicitamente, os privilégios da aristocracia são postos em questão. "As the name of merchant never degrades the gentleman", diz Thorowgood na mesma cena, "so by no means does it exclude him" (*LM*, I, 1).[47] O anseio por igualdade tampouco pode-se ver decisivamente ameaçado pelo fato de Thorowgood não querer tanto equiparar o comerciante ao nobre como querê-lo nobre. Sobre a observação de sua filha, que ele quer casar, de que título e berço nobre não seriam referências para seu sentimento, ele diz:

> I would not that they should, unless his merit recommends him more. A noble birth and fortune, though they make not a bad man good, yet they are a real advantage to a worthy one and place his virtues in the fairest light (*LM*, I, 2).[48]

Que essa opinião a respeito do nobre não deixa de apresentar traços revolucionários pode-se perceber pelo fato de o tradutor alemão, no ano de 1757, não ter ousado reproduzir de forma fiel a constatação de que berço nobre não faz de um homem mau um bom homem; ele escreve que também os méritos pessoais deveriam elevar ainda mais o nobre acima dos outros. Em relação ao gênero do drama burguês, o acento sobre os méritos patrióticos dos comerciantes também é da maior relevância, bem como a equiparação com o nobre que se deriva daí; ele coloca em questão, ao mesmo tempo, a cláusula dos estados. Como temos visto, é com sua abolição que começa a tradição do novo gênero, e não com a colisão das duas classes, como quisera postular Lukács para todo o gênero, em virtude do seu desenvolvimento posterior (principalmente no Sturm und Drang). Entretanto, a análise sociológica literária da

47 ["Assim como o nome de mercador nunca degrada o cavalheiro, de modo algum ele o exclui".]

48 ["Eu não diria que devem sê-lo, a menos que seu mérito o recomende mais. No entanto, embora um berço nobre e fortuna não façam de um mau homem um bom, eles são uma vantagem real para um homem ilustre e põem suas virtudes à luz mais radiante".]

nova forma artística não pode se contentar com um argumento desse tipo. Quanto menos duvidamos de que na cena inicial de *O mercador de Londres*, embora em distanciamento histórico — a peça se desenrola antes de 1600 —, é levada em conta a transformação das relações sociais de poder e que essas novas relações foram o que possibilitou de modo geral o novo gênero do drama burguês, tanto mais devemos perguntar de que maneira a mudança social se reflete no drama.

Uma primeira resposta a essa questão surge quando se pergunta pela função que cabe, no quadro do drama em seu todo, ao episódio narrado no início da peça, o qual mostra os comerciantes de Londres como salvadores da nação e, no campo de batalha representado pelo banco de Gênova, até mesmo como vencedores do rei espanhol. Primeiramente, chama a atenção que o relato, embora pareça corresponder à exposição da dramaturgia tradicional, não possui qualquer significado direto em relação ao acontecimento dramático que está por vir. Pois a ação da peça segue a balada horripilante de George Barnwell, do aprendiz que cai nas presas de Millwood, mata por amor a ela o próprio tio e, depois, rechaçado por Millwood, termina na forca. O relato sobre os heróicos comerciantes no começo do drama contrapõe a essa história assustadora um monumento ao mercador de Londres — da mesma maneira que o duplo título, *The London Merchant* ou *The History of George Barnwell*, formula desde o início o contraste entre a norma, que *qua* norma permanece anônima, uma característica do gênero, e a exceção lamentável que é de natureza individual e responde pelo nome de George Barnwell. De acordo com a dramaturgia tradicional, a ação da peça não teria só de começar pelo estado das coisas, o qual a narrativa de Thorowgood tratou de tornar dramaticamente presente — pelas conseqüências políticas internas que a intervenção dos comerciantes de Londres junto ao banco de Gênova tem a seu favor. Talvez não seja extravagância imaginar que um gênero dramático que quer introduzir o burguês como herói trágico, em vez de reis e príncipes, poderia ter tentado, também, transformar em ação dramática o próprio relato sobre o ato heróico dos comerciantes. O que implica, no entanto, que tenhamos de perguntar por que isso não sucedeu e por que provavelmente não pôde suceder.

Certamente não se pode contestar que essa peça imaginária faz justiça à

intenção declarada do novo gênero, e por nós também suposta, e que o episódio, uma ação política burguesa, seria capaz de tomar o lugar da ação política cumprida por *personagens nobres* na tragédia tradicional. Pois, segundo a narrativa de Thorowgood, os comerciantes de Londres fazem exatamente o que os heróis de muitas tragédias fazem: ao agir, salvam a pátria. Não é tanto porque os comerciantes deixam de se enredar tragicamente nisso, porque não entram em um cruzamento de duas necessidades (conforme a definição de Paul Ernst da tragédia),[49] que eles e o que eles fazem se tornam inadequados para a tragédia. Aliás, o trágico, nesse sentido pregnante da palavra, não parece ser constitutivo do drama barroco — do drama de um Gryphius, de um Calderón ou de um Corneille. O que impede aqui a transposição para o dramático é muito mais que o feito dos comerciantes consista justamente em evitar o que oferece matéria a muitas peças históricas de Shakespeare: a invasão e a guerra. Eles desbancam o rei da Espanha, sem defrontá-lo. E os que de início aparecem como inimigos da Inglaterra, *o conselho* e o *banco de Gênova*, em cujo poder residia a possibilidade da invasão espanhola, são combatidos pelos comerciantes de Londres tão pouco quanto o rei da Espanha. Nem sequer são pressionados, enredados no conflito dramático de ter de decidir a favor da Inglaterra ou da Espanha. Pelo contrário, o que o banco de Gênova faz é — segundo o relato de Thorowgood — "uma madura consideração sobre os fatos e uma ponderação sobre suas reais vantagens" (*LM*, I, 1; Basewitz). Quem vence é a *ratio*, isto é, o discernimento de que para um banco as relações com comerciantes ricos são mais proveitosas do que as com um rei sem dinheiro e do exterior, ainda que ele se nomeie Rei das duas Índias.

Mas não afirmamos com isso que o comerciante dos novos tempos, que o capitalismo não possa oferecer *eo ipso* nenhuma matéria dramática. Uma tarefa da investigação sociológica da literatura seria verificar as condições históricas e as alterações formais e estilísticas sob as quais se chegou tempos mais tarde a obras como *Os tecelões* [*Die Weber*], de Hauptmann, ou *A Santa*

49 Paul Ernst, "Die Möglichkeit der klassischen Tragödie", in *Der Weg zur Form* (Munique, 3a. ed., 1928), p. 121.

Joana dos Matadouros [*Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*], de Brecht.[50] Não é preciso muita imaginação para supor que faz parte dos fatores históricos de sua gênese o fato de que a burguesia, em vez de se impor contra a aristocracia, tem agora, por sua parte, de defender a pele contra uma classe ascendente, contra os trabalhadores; ao mesmo tempo, a peça do primeiro Hauptmann e a obra dramática inteira de Brecht sugerem a conclusão de que, pela inserção dos elementos econômicos e pelo deslocamento do acontecimento dramático da esfera da ação dramática efetuada por personagens individuais para a esfera do processo social supra-individual, que sobre o palco não pode ser individualizado, senão que precisa ser representado como processo social, ocorre uma modificação formal, uma guinada para o teatro épico. Indiretamente, o estilo de *A Santa Joana*, de Brecht, dá parte disso. A paródia a Schiller, paródia ao drama clássico de modo geral, tira sua autenticidade histórica da distância em que são colocados os seus heróis, o rei da carne de Pierpont e seus colegas, em relação aos heróis da *tragédie classique*. Por outro lado, no que concerne à figura do mercador no drama da época pré-burguesa, na Idade Média, por exemplo, ou em Shakespeare, pode-se supor que ele é visto aqui também conforme o fundamento normativo de uma outra camada, da feudal ou da eclesiástica. E é decisivo que, por exemplo, Shylock — embora não seja o herói do título, *O mercador de Veneza* [*The Merchant of Venice*] — seja incompatível com a intenção da peça de Lillo, não só porque não lhe poderiam faltar traços caricaturais e polêmicos, mas também porque o que o constitui na essência — amargura, paixão, desmesura e teimosia — é justamente o oposto de como se entende sua personificação em Lillo (Thorowgood, o representante dos comerciantes de Londres), ou seja, o oposto da racionalidade. Com isso volto novamente ao momento em que nos encontrávamos há pouco ao perguntarmos pelo elemento dramático do episódio de Gênova. O que decidiu ali o jogo de forças não foi o confronto, mas a reflexão e a ponderação: "The state and bank of Genoa [...] having maturely weighed and rightly judged of their true interest [...]" (LM, I,1). Agora é decisivo que esse fator de racionalidade,

50 *A Santa Joana dos Matadouros*, trad. Roberto Schwarz (Col. Prosa do Mundo) (São Paulo: Cosac Naify, 2001).

que no entendimento de Thorowgood e do capitalismo em sua primeira fase, que ele representa, não é de modo algum contingente, tenha desempenhado esse papel e produzido o feliz efeito. O que os banqueiros de Gênova fizeram naquele instante dramático, eles o fazem, bem como os comerciantes de Londres, entra ano, sai ano, e estão convictos de que por essa submissão aos preceitos da razão eles não servem somente aos próprios interesses, mas aos da humanidade inteira. Dessa autocompreensão dá testemunho a cena inicial do terceiro ato, que mostra o comerciante em conversa com o aprendiz Trueman, em forte analogia com a cena inicial do ato I. Mas já não se trata mais da atualidade da invasão espanhola evitada e sim da vocação do mercador em geral. Thorowgood diz a Trueman:

> Methinks I would not have you only learn the method of merchandise and practice it hereafter merely as a means of getting wealth. 'Twill be well worth your pains to study it as a science, see how it is founded in reason and the nature of things, how it has promoted humanity as it has opened and yet keeps up an intercourse between nations far remote from one another in situation, customs, and religion; promoting arts, industry, peace, and plenty; by mutual benefits diffusing mutual love from pole to pole (*LM*, III, 1).[51]

A vocação do mercador está fundada na razão, e ele promove sua obra, segundo a compreensão do século XVIII, como esclarecimento prático, isto é, como superação das barreiras naturais e auto-impostas, sejam os mares que separam os continentes, sejam a religião e os costumes que separam os povos. O que é tratado ainda na conversa entre o mercador e o dócil aprendiz é uma apoteose do comércio mundial. O comerciante age como instrumento da razão, na medida em que corrige sobre a terra a distribuição natural e, por assim

51 ["Parece-me que doravante não terei apenas de vos ensinar o método do comércio e a sua prática como um mero meio de obter riqueza. Valerá os vossos esforços estudá-lo como uma ciência, ver como ele está fundado na razão e na natureza das coisas, como ele tem promovido a humanidade, como ele iniciou e ainda prolonga um intercurso entre nações tão distantes umas das outras no espaço, nos costumes e na religião, promovendo artes, indústrias, paz e fartura, e, por mútuos benefícios, difundindo amor mútuo de pólo a pólo".]

dizer, irracional dos bens. O oriental tem pedras preciosas e especiarias em abundância, a América recém-descoberta, minas de ouro e pratas riquíssimas. Assim, cada clima e cada terra foi abençoada pelos céus com determinadas mercadorias e carece de outras. Levar à ordem a desordem natural constitui a tarefa do mercador.

Essa auto-representação do mercador, no começo da segunda parte, seguindo-se imediatamente ao primeiro deslize de George Barnwell, pode também, como o episódio da cena inicial, ser entendida como referência ao novo papel social e poder político da burguesia, e, desse modo, como uma justificativa e uma legitimação do novo gênero, e isto com argumentos mais realistas do que os argumentos da dedicatória e do prólogo, situados no plano da poética. Aqui devemos, no entanto, perguntar também pela função de uma tal auto-representação no todo do drama. É de se notar primeiramente que o pequeno discurso que Thorowgood e Trueman mantêm entre si sobre a vocação abençoada do comerciante possui um modelo literário: trata-se do artigo que Addison publicou no *The Spectator*, em 1711, acerca da bolsa de Londres, "The Royal Exchange". Diz-se aí, por exemplo:

> Nature seems to have taken a particular Care to disseminate her Blessings among the different Regions of the World, with an Eye to this mutual Intercourse and Traffick among Mankind, that the Natives of the several Parts of the Globe might have a kind of Dependance upon one another, and be united together by their common Interest [...].[52]

E por fim:

> For these Reasons there are not more useful Members in a Commonwealth than Merchants. They knit Mankind together in a mutual Intercourse of good Offices,

52 ["A natureza parece ter tomado um cuidado especial em disseminar suas bênçãos entre as diferentes regiões do mundo, com um olho para o intercurso natural e o tráfico entre os homens, para que os nativos das diversas partes do globo tivessem uma espécie de mútua dependência e fossem unidos por seus interesses comuns".] Joseph Addison, "The Royal Exchange", *The Spectator* 69, in Donald F. Bond (ed.), *The Spectator*, vol. 1 (Oxford [1711] 1965), p. 294.

distribute the Gifts of Nature, find Work for the Poor, add Wealth to the Rich, and Magnificence to the Great. Our Englisch Merchant converts the Tin of his own Country into Gold, and exchanges his Wooll for Rubies. The *Mahometans* are cloathed in our *British Manufacture*, and the Inhabitants of the Frozen Zone warmed with the Fleeces of our Sheep (id., p. 296, sublinhado por Addison).[53]

O que significa essa referência à fonte das idéias? Antes de tudo, que o ano de publicação de *O mercador de Londres*, 1731, não estabelece nenhum marco nos campos da história das idéias e social. O que se diz na peça sobre o papel social da classe dos comerciantes já foi dito vinte anos antes; além disso, outros artigos do *The Spectator* serviram de referência, de maneira ainda mais notável. Enquanto o artigo citado afirma que não há nenhum membro mais útil na comunidade que o mercador, Steele escreve no *The Spectator*, do mesmo ano de 1711, que o comerciante não só proporciona ocupação e sustento para mais pessoas que o nobre mais rico, "even the Nobleman is oblig'd to him for finding out foreign Markets for the Produce of his Estate, and for making a great Addition to his Rents".[54] E na frase final de seu artigo ele trata de maneira irreverente os aristocratas que tiveram de vender seus bens a burgueses enriquecidos:

'Tis the Misfortune of many other Gentleman to turn out of the Seats of their Ancestors, to make Way for such new Masters as have been more exact in their Accompts than themselves; and certainly he deserves the Estate a great deal better who has got it by his Industry, than he who has lost it by his Negligence" (id., p. 189).[55]

53 ["Por essas razões, não há membros mais úteis em uma comunidade que os mercadores. Eles ligam os homens em um intercurso mútuo de bons ofícios, distribuem as dádivas da natureza, encontram trabalho para os pobres, contribuem para a riqueza dos ricos e para a magnificência dos grandes. Nosso mercador inglês converte o estanho de seu próprio país em ouro, e troca sua lã por rubis. Os *maometanos* são vestidos por nossa *manufatura britânica*, e os habitantes das regiões geladas, aquecidos com o velo de nossas ovelhas".]

54 ["como também o nobre é grato a ele por descobrir mercados externos para o produto de suas terras e por suscitar um grande aumento em suas rendas".] Richard Steele, *The Spectator* 174 [1711], vol. II, op. cit., p.188.

55 ["É um infortúnio de muitos outros cavalheiros retirar os assentos de seus ancestrais para →

Lillo não ousaria colocar na boca de seu mercador londrino frases como essas; ele não podia prescindir dos aplausos no teatro real Drury Lane. Portanto, se não podemos de modo algum considerar que sua peça marca uma época na história da compreensão e consciência de si burguesa, mais exatamente do comerciante, então, em vista da dependência em relação ao *The Spectator* (os dois artigos citados de Addison e Steele são somente exemplos de um rico material que serviu de fonte, o que não podemos expor aqui em detalhes), coloca-se a questão de como a peça de Lillo se relaciona com os semanários morais, e que papel cumpre o que é adotado deles no todo funcional que constitui — ou que ao menos deveria constituir — um drama. Não é necessária nenhuma prova quando se responde inicialmente que o dramaturgo assume a tarefa do editor do *The Spectator*, enquanto Thorowgood esclarece no palco o seu obediente aprendiz Trueman sobre as tarefas e os méritos da classe dos mercadores, Lillo faz o mesmo com seu público, que mais tarde, nas apresentações extras, por muito tempo usuais no *Lord Mayor's Day* e nos feriados de Natal e Páscoa, se constituiu de aprendizes em sua maior parte, para cuja instrução os burgueses ricos financiavam as apresentações, conforme relata a história do teatro.[56] Mais detidamente temos de responder até que ponto está em questão não a intenção da peça, mas sua própria constituição. Se drama é ação; se drama é uma ação que toma um fim nefasto, então perguntemos qual motivo tirado da vida do comerciante pode tornar-se ponto de partida para um drama de burguês e de mercador.

Isso nos reconduz mais uma vez ao momento da racionalidade, com o qual deparamos em Lillo e do qual se sabe que desempenha um papel central nas explanações de Max Weber sobre o espírito do capitalismo. Mas talvez devêssemos antepor ao excurso que se seguirá sobre a teoria de Max Weber uma passagem de *O mercador de Londres*, a título de mote. Depois que Barnwell,

→ dar lugar a estes novos proprietários, que foram mais exatos em suas contas do que eles mesmos; e certamente merece os bens muito mais aquele que os obteve por sua indústria do que aquele que os perdeu por sua negligência".]

56 Theophilus Cibber, *The Lives of the Poets of Great Britain and Ireland*, vol.v (Londres, 1753), p. 340; Ernest Bernbaum, *The Drama of Sensibility* (Boston, 1915), p. 158 (cf. MacBurney, LM, XIII).

arrebatado por Millwood, passa-lhe o dinheiro de seu senhor, Thorowgood, ele se despede dela com as palavras: "You are my fate, my Heaven or my Hell..." (*LM*, II, 13), e mal ela deixa o aposento, ele fala: "What have I done! Were my resolutions founded on reason...?" (*LM*, II, 14). A essas palavras desesperadas de alguém que fez de um outro ser humano o seu próprio destino, para além de si mesmo, embora saiba que tenha de responder por suas ações ante o tribunal da razão, segue-se o diálogo entre Thorowgood e Trueman, mostrando o comércio como razão prática, como razão praticada.

Como se infere já do título, o ensaio de Max Weber afirma uma relação entre a ética protestante e o espírito do capitalismo. A crítica que logo após a publicação, mas também na época seguinte, foi dedicada às teses weberianas se reduz na maior parte a uma certa compreensão dessa relação, a qual não corresponde, contudo, à intenção de Max Weber. A propósito de uma reimpressão de seu trabalho, publicado pela primeira vez em 1904,[57] Weber deixou clara a sua intenção em numerosas observações contrárias à crítica e pôs a descoberto os mal-entendidos. Assim, contra a sua tese, objetou-se que já na Antigüidade existiu um capitalismo, o que provaria que ele não poderia ser a conseqüência do protestantismo. Ou rejeitou-se a sua tese como idealista, por querer derivar da superestrutura o capitalismo — que é condicionado por um determinado estágio histórico dos meios de produção e pelo fato de que eles estão em posse privada —, ao invés de fazer o inverso, derivar do capitalismo a superestrutura. Ambas as objeções partem de uma compreensão do nexo entre a ética protestante e o espírito do capitalismo como nexo causal estrito, como se Max Weber quisesse afirmar que sem protestantismo não teria havido o capitalismo. Mas esse não é de modo algum o caso. Ao contrário, o que seu ensaio deveria revelar é "que um dos elementos constitutivos do espírito capitalista moderno, e não só desse, mas da cultura moderna — a conduta racional com base na *idéia de vocação* — nasceu do espírito da *ascese cristã*" (o primeiro grifo é de Szondi, o segundo, de Max Weber).[58]

57 Max Weber, *Die protestantische Ethik II. Kritiken und Antikritiken*, in Johannes Winckelmann (ed.) (Munique/Hamburgo [1904] 1968).

58 Max Weber, "Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus", op. cit., p. 187.

Mas as duas objeções — a positivista e a materialista — passam ao largo dessa tese. Pois não interessa a Max Weber o capitalismo em todas as suas realizações históricas, e sim o capitalismo na modernidade; e não lhe interessa a própria forma econômica, mas a atitude espiritual que se mostra na modernidade, em toda parte onde o capitalismo se impôs precocemente e com especial êxito. E trata-se aí precisamente dos países ou regiões onde dominou o protestantismo ascético, isto é, o calvinismo, o puritanismo, o quacrismo, mais tarde também o metodismo e o pietismo, mas não o catolicismo ou o luteranismo original. Max Weber procura interpretar esse fato descrevendo, com base em fontes da época, o tipo do comerciante puritano e derivando as normas de sua conduta, a ética protestante, da doutrina da predestinação do calvinismo. Em relação à nossa exposição de *O mercador de Londres*, não precisamos discutir essa parte do ensaio de Weber, a parte realmente questionável; para nós é importante o retrato que Weber pinta do homem que foi o sujeito do primeiro capitalismo na Europa Ocidental.

O que o caracteriza é, antes de tudo, o princípio do dever profissional,

> uma obrigação que o indivíduo deve sentir e sente em relação ao conteúdo de sua atividade 'profissional', não importando em que ela consista, não importando em particular se ela tem de aparecer ao sentimento desembaraçado como pura valorização de sua força de trabalho ou tão-somente de sua posse de bens materiais [como 'capital'] (id., p. 45).

Esse princípio é, segundo Max Weber, "característica da 'ética social' da cultura capitalista, e em certo sentido é para ela de significado constitutivo" (id.).

Ele não pode ser apreendido sem a consideração do momento religioso, contido na palavra *Beruf* (vocação, profissão) e presente ainda mais na inglesa *calling*, o qual remonta à tradução da Bíblia por Lutero. Os povos católicos, tanto quanto a Antigüidade clássica, não conhecem uma expressão com matiz semelhante. Com base em passagens dos escritos de Benjamin Franklin, *Necessary hints to those that would be rich* (1736) e *Advice to a young tradesman* (1748), Max Weber elucida a idéia de obrigação do indivíduo para com o aumento de seu capital, pressuposto como fim em si mesmo. Não se predica aqui

simplesmente uma técnica para a vida, mas uma "ética" peculiar, cuja violação não é tratada como tolice, mas como uma espécie de esquecimento do dever. Essa ética distingue o tipo do novo capitalista tanto dos que desdenham os bens terrenos como daqueles que correm atrás desses bens, sem escrúpulos. Ambos são signos do tradicionalismo, que sempre permite restabelecer a harmonia entre a norma extramundana e a conduta fática, ao instituir, por exemplo, o sacramento da penitência.

> O 'desencantamento' do mundo — a eliminação da magia como meio salvífico — não levou, na religiosidade católica, às conseqüências que teve na puritana [e, antes dela, só na judaica]. O católico dispunha da *graça do sacramento* de sua igreja como meio para corrigir a própria deficiência: o padre era um mágico, que realizava o milagre da transubstanciação e em cujas mãos fora depositado um poder-chave. Com remorso e arrependimento, era possível recorrer a ele; o padre distribuía penitência, esperança de graça e certeza de absolvição, concedendo assim o *relaxamento* daquela *tensão* colossal em que teve de viver o calvinista no seu destino inelutável e por nada aplacável. Para este não havia as consolações amistosas e humanas, e ele tampouco podia esperar, como o católico e também o luterano, que os momentos de fraqueza e de leviandade pudessem ser reparados por uma elevada boa vontade em outros momentos. O deus do calvinismo exigia dos seus não 'boas obras' isoladas, mas a santidade de uma obra desenvolvida em sistema. Não se trata do ir e vir católico, genuinamente humano, entre pecado, remorso, penitência, relaxamento, novo pecado, ou de um saldo da vida inteira a ser expiado por penas temporárias e pago pelos sacramentos eclesiais. A práxis ética do homem comum foi despojada assim de seu aspecto assistemático e não planejado e transformada em um *método* conseqüente para a conduta da vida inteira (id., pp. 133-4; grifos de Max Weber).

Essa conduta, cuja tarefa foi superar o *status naturalis*, é caracterizada por Max Weber como ascese intramundana. Orienta-se pela ascese cristã, tal como os monges a praticaram. Ela estava

> emancipada da renúncia assistemática do mundo e da autoflagelação virtuosa [que caracterizavam o monge do Oriente]. Ela tornou-se um método de conduta

> racional sistematicamente estruturado, com o objetivo de superar o *status naturae*, de livrar o homem do poder dos impulsos irracionais e da dependência em relação ao mundo e à natureza, de submetê-lo à supremacia da vontade metódica, de subordinar suas ações ao constante autocontrole e à ponderação sobre o seu alcance ético, de educar assim o monge para ser — objetivamente — um trabalhador a serviço do reino de Deus e, assim, assegurar por outro lado — subjetivamente — a salvação de sua alma. Esse autodomínio *ativo*, meta do *exercitia* de Santo Inácio e das formas supremas de virtude monástica racional em geral, foi também o ideal de vida prática decisivo para o puritanismo. [...] A ascese puritana — como toda ascese 'racional' — trabalhou para capacitar o homem a afirmar e fazer valer sobre as 'paixões' os 'motivos constantes', em particular aqueles que ela própria 'exercitou' nele — ou seja, educá-lo para formar uma 'personalidade', no sentido formal e psicológico do termo. Poder levar uma vida desperta, consciente e clara era, em oposição a muitas idéias populares, a meta; a aniquilação do gozo espontâneo e impulsivo da vida, a tarefa mais urgente; a *ordem* na conduta de seus adeptos, o meio mais importante da ascese (id., pp. 135-6; grifos de Max Weber).

Essa "ascese protestante intramundana" atuou

> com ímpeto contra o gozo desenfreado da posse, ela cingiu o consumo, especialmente o consumo de luxo. Em contrapartida, no efeito psicológico, exonerou a aquisição de bens das inibições da ética tradicionalista e arrebentou as cadeias da ambição de lucro, quando não somente a legalizou, mas também [...] a viu como vontade de Deus. A luta contra o prazer da carne e o apego aos bens exteriores não foram [...] uma luta contra a *aquisição* racional, mas contra o emprego irracional da posse. Este residia sobretudo na valorização das *formas de luxo* ostensivas e condenáveis como endeusamento da criatura, as quais pareciam tão naturais para a sensibilidade feudal, em vez do emprego racional e utilitário — desejado por Deus — para as finalidades da vida do indivíduo e da totalidade. [...] Quanto ao aspecto da produção de riqueza na economia privada, a ascese lutou contra a desonestidade e contra a ganância instintiva, pois eram o que censuravam de 'covetousness', de 'mamonismo' etc.: a ambição de riqueza com o fim último de ser rico. Pois, enquanto tal, a posse era tentação (id., p. 180; grifos de Max Weber).

Por isso, no puritanismo, a riqueza não dispensa do dever de trabalhar.

> A valorização do trabalho profissional, secular e infatigável, constante e sistemático, como o meio ascético supremo e, ao mesmo tempo, a confirmação mais segura e visível da redenção do homem e da genuidade da fé foi, desse modo, a alavanca para a expansão da concepção de vida [...] que chamamos aqui de 'espírito' do capitalismo. E, se *juntarmos* agora aquela restrição ao consumo com este desencadeamento do desejo de aquisição, vem a ser evidente o resultado exterior: a formação de capital através da *pressão ascética para a poupança* (id., grifos de Weber).

A ascese é uma virtude burguesa.[59]

O mercador de Londres, de Lillo, serve ao louvor e à expansão dessa virtude burguesa, e é primeiramente essa intenção, e não a condição social de seus personagens por si só, que faz da obra um drama burguês. No entanto, não afirmamos com isso que o momento da conduta puritana seja constitutivo do drama burguês do século XVIII (mostraremos logo que não é este o caso e que a recepção de *O mercador de Londres* na França e na Alemanha parte de outros fatores). Mas certamente afirmamos com isso que não é a condição burguesa das *dramatis personae* por si só, mas sim um tema ou motivo especificamente burguês que faz uma obra aparecer como drama burguês. Assim, não se elimina apenas a dificuldade terminológica de que é possível escrever "dramas burgueses" a respeito de nobres e até mesmo de reis. Uma análise de *Miss Sara Sampson* teria de mostrar, por exemplo, até que ponto o pai da protagonista, Sir William Sampson, apresenta traços e defende pontos de vista que o aproximam do caráter social burguês. Um emprego desse modo preciso do termo "drama burguês" liquida ao mesmo tempo com a tese de Lothar Pikulik.[60] Que nos dramas burgueses não apareçam somente burgueses, que a

59 Cf. id., p. 184.

60 Lothar Pikulik, op. cit. Cf. a nota 3 desse capítulo e o seguinte trecho extraído por Szondi do capítulo final de Pikulik: "Ora, se o 'drama burguês' suprime a cláusula dos estados, então o fará logo também em sentido mais amplo. Pois ela não é revogada só porque caem certos limites para o personagem relativos à condição social, mas também porque a categoria de condição social como tal torna-se inválida na nova dramaturgia" (p. 171).

cláusula dos estados não seja quebrada tanto a favor da condição burguesa, mas também porque as idéias relativas à condição sejam substituídas por outras, as relativas à sentimentalidade, nas quais é decisiva a oposição entre o privado e o público, e não a oposição entre burguesia e aristocracia, tudo isso não significa — em contraposição ao parecer demasiado ingênuo de Pikulik — que o novo gênero já não possa mais ser considerado expressão da burguesia ascendente. O desconhecimento de uma obra como *Mudança estrutural da esfera pública* [*Strukturwandel der Öffentlichkeit*], de Habermas, se faz notável aqui, e dolorosamente.[61]

Mas voltemos ao *Mercador de Londres* e à propagação da ascese intramundana que Max Weber demonstrou ser componente importante do espírito do capitalismo em sua fase inicial. Assim como os semanários morais e Benjamin Franklin nos escritos citados por Weber, *O mercador de Londres* ensina também, na figura de Thorowgood, de forma direta e sem mediações estéticas, as máximas da conduta puritana e burguesa. É característico que nas duas cenas tratadas até agora — a cena 1 do primeiro e a cena 1 do terceiro ato, em que são dadas uma teoria e uma apoteose da classe dos comerciantes e que não se referem às personagens e à temática específica da peça —, se busque a adesão a esta apoteose e teoria, recorrendo-se a dois fatores que Weber reconheceu como centrais para a ascese intramundana: o tabu do desperdício de tempo e a ideologia da ordem.

Max Weber expôs por que no puritanismo o desperdício de tempo era "o primeiro e principalmente o mais grave de todos os pecados. O tempo de vida (seria) infinitamente curto e precioso para 'firmar' a própria vocação". O princípio de que "tempo é dinheiro", que só veio aparecer mais tarde, valeria aqui no "sentido espiritual, em certa medida: ele é infinitamente valioso porque cada hora de trabalho perdida é uma hora subtraída do serviço para a glória de Deus".[62]

61 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (Neuwied/Berlim, 1962). Edição brasileira: *Mudança estrutural da esfera pública* (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984).

62 Max Weber, "Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus", op. cit., pp. 167-8.

Eis o pano de fundo ante o qual são entendidas as últimas frases da primeira cena da peça. À pergunta do obediente aprendiz Trueman, se seu senhor ainda lhe ordenaria algo, este responde:

> Verificai se há entre as contas dos artesãos algumas que ainda não foram pagas. Se encontrais algumas, examinai-as novamente e enviai a essa pobre gente o dinheiro. É iníquo que eles próprios venham até aqui para buscá-lo, perdendo um tempo que é tão precioso para o bem de todos, para seus filhos e para a economia da casa (*LM*, I, 1; trecho traduzido a partir da tradução para o alemão de Basewitz).

E, depois do discurso sobre a função do comércio mundial, que deve corrigir a disparidade natural da distribuição dos bens sobre o globo, Thorowgood volta sua atenção para os próprios assuntos, sem, no entanto, mudar o critério supremo:

> Aliás, eu verifiquei vossas contas. Estão corretas, como sempre as encontro, e conduzidas com exatidão. Louvo vossa diligência especial. Em todas as coisas é preciso observar a ordem. Ela é a condutora sem a qual viveríamos a todo tempo inquietos e correríamos o perigo de errar (*LM*, III,1; Basewitz).

A isso segue-se imediatamente a questão que lança o olhar para a ação principal da peça, *A história de George Barnwell* [*O mercador de Londres*]: "Barnwell está pronto também para prestar contas? *Quanto* a isso ele não costuma ser o *último*" (id.; grifos de Szondi). Se Barnwell não está nesse momento em condição de prestar contas, é por uma razão muito simples: arrebatado por Millwood, ele lhe passou o dinheiro do patrão que trazia consigo. Embora não suspeite de nada, Thorowgood está mais perto das convicções da peça, quando considera que a "desordem" não é a conseqüência, mas causa do deslize: "Method in business is the surest guide. He who neglects it frequently stumbles [...]" (*LM*, III,1).[63] Se a transmissão das máximas da conduta

63 ["Nos negócios o método é o guia mais seguro. Quem o negligencia freqüentemente escorrega".]

puritana define formalmente a peça de Lillo, no sentido de que — como formulam a dedicatória e o prólogo — deixa de apresentar a natureza das coisas cá embaixo, como no drama barroco, e passa a querer dissuadir do comportamento ruim, e se as mesmas máximas se expressam diretamente na própria temática, sobretudo através dos discursos de Thorowgood, então a ação da peça resulta do conflito latente implicado pela "ascese intramundana" do puritanismo. Podemos agora responder à questão que nos havíamos colocado: se o racionalismo do espírito do capitalismo em sua primeira fase proíbe o conflito dramático porque já não se contrapõem mais — como no modelo hegeliano de tragédia[64] — duas esferas éticas distintas, e agora domina uma razão que não pode estar cindida, de acordo com a compreensão do século XVIII, então o conflito aparece como contragolpe àquela permanente repressão que só a racionalidade da conduta burguesa e puritana possibilita: a repressão dos instintos. Em 1712, Steele escreveu no *The Spectator* que não seria errado, na exposição da "Domestic Life", "to give now and then a Touch of Tragedy, and describe that most dreadful of all Human Conditions, the Case of Bankrupcy [...]".[65] No mundo burguês, a bancarrota é a reviravolta da fortuna em infortúnio da qual Aristóteles diz ser um elemento constitutivo da tragédia.[66] Ela define a ação das duas obras mais influentes do drama burguês da Inglaterra: *O mercador de Londres*, de Lillo, e *O jogador*, de Moore. Mas a ruína financeira não é aqui nada mais que o signo externo da derrota naquela luta em que a vitória de Pirro se chama puritanismo: a luta contra os instintos; contra a paixão pelo jogo em *O jogador*, contra a sexualidade em *O mercador de Londres*. Mostraremos em que medida se trata de uma vitória de Pirro quando nos voltarmos às duas figuras femininas de *O mercador de Londres*, as quais foram mais influentes do que o mercador na história da recepção da peça: Millwood, a *femme fatale*, e a filha do comerciante, Maria, que se consome em melancolia.

64 Cf. Peter Szondi, *Versuch über das Tragische* (Frankfurt, 1961), pp. 20-28.

65 ["dar vez ou outra um toque de tragédia e descrever a mais terrível de todas as condições humanas, o caso da bancarrota".] Richard Steele, "Domestic Life", in *The Spectator* 428 [1712], vol. IV, op. cit., p. 6.

66 Aristóteles, *Poetik*, op. cit., cap. XIII.

Vimos que *O mercador de Londres* é um drama burguês não só ou não já porque seus heróis são burgueses, mas porque ele serve à propagação da ascese intramundana que possibilitou e determinou, ao lado de outros fatores, a marcha triunfal do capitalismo burguês e, assim, da própria burguesia. Para a história da dramaturgia européia e de sua teoria, é essencial nesse ponto que a peça de Lillo não se prenda ao sistema doutrinal do puritanismo, limitando-se a puxar máximas para dentro dos pequenos discursos e prédicas que o comerciante Thorowgood dá ao aprendiz Trueman. Antes, esse sistema de valores define tanto a fundação teórica da peça como um drama burguês quanto sua ação. Em vez de acusar nos infortúnios dos grandes desse mundo a *strange vicissitude*, a inconstância das coisas cá embaixo, como faziam os dramas anteriores segundo o entender de Lillo e de seus contemporâneos, ele coloca diante dos olhos, no exemplo de um herói burguês, as conseqüências que acarreta uma escapadela do caminho da virtude, para inculcar aos espectadores a conduta correta. E a própria ação, o deslize do aprendiz George Barnwell, baseia-se na única luta que o mercador obediente ao mandamento da ascese intramundana tem de disputar, segundo a sua própria compreensão: não contra os dominantes, tampouco contra a concorrência, mas contra os próprios instintos. Nessa luta, o pequeno aprendiz desaba, assim como o jogador no drama análogo de Edward Moore, de 1753.

Desde os meados do século XVIII, a peça de Lillo foi vista como o protótipo do novo gênero, o drama burguês. É como tal que a consideram Diderot e Lessing. Mais notável é que, na recepção da obra, não desempenha praticamente nenhum papel a temática que analisamos até agora, em atenção às figuras do comerciante Thorowgood e dos dois aprendizes, Trueman e Barnwell, a qual permite situar o drama no contexto mais amplo do capitalismo investigado por Max Weber e de suas implicações religiosas — um monumento à ascese secularizada como virtude burguesa. As obras sobre as quais *O mercador de Londres* exerceu influência, na qualidade de exemplo, não são peças pedagógicas acerca da conduta correta do burguês, em particular do comerciante, nem esse aspecto é visado quando se faz alusão à obra de Lillo em escritos teóricos. Já é instrutivo o fato de que na adaptação de Mercier, publicada em 1769

sob o título de *Jenneval ou Le Barnevelt François*,[67] o Thorowgood francês, M. Dabelle, apareça como *Chef de Bureau*, ou seja, não como comerciante autônomo, mas um funcionário público. Conseqüentemente, as lições no começo do primeiro e do terceiro atos são riscadas. Só algumas frases do chefe de escritório, com as quais se inicia a peça, lembram o zelo de Thorowgood em saldar suas dívidas, mas o que ele diz é quase uma polêmica secreta contra o enaltecimento da classe dos comerciantes independentes. Diz M. Dabelle:

> Répondez tout de suite à ces trois Lettres [...] Faites expédier le Congé à ces Soldats, qui ont rempli le temps de leur engagement. Rendons des Agriculteurs aux Provinces, et ne violons jamais la foi publique. Elle est encore plus sacrée que celle des particuliers (op. cit., p. 5).[68]

Não se trata de dinheiro, mas de soldados, o que deve ser evitado não é o desperdício de tempo mas de força de trabalho, e em oposição ao comerciante inglês, que pensa descobrir na persecução dos próprios interesses os da nação, da humanidade em geral, o funcionário francês se considera defensor da esfera pública, à qual ele subordina a privada. Faz parte dos objetivos de uma análise sociológica da literatura investigar as razões econômicas, sociais e políticas dessas diferenças nacionais. Durante a discussão sobre os escritos teóricos de Diderot e do próprio Mercier, os argumentos e as finalidades com que se defende o drama burguês na França se tornarão claros. Em relação ao *Mercador de Londres*, resta observar que sua influência sobre a dramaturgia francesa e alemã teve necessariamente causas diferentes daquilo que nos pareceu até agora determinar a obra. Se perguntarmos sobre essas causas, se perguntarmos sobre o que da peça de Lillo entrou em muitos dramas burgueses das décadas seguintes, será preciso chamar a atenção para as duas figuras femininas contrárias, Millwood, a *femme fatale*, e Maria, a filha do comerciante, sombreada pela melancolia. Falemos então sobre elas.

67 L. S. Mercier, *Jenneval ou Le Barnevelt François* (Paris, 1769).

68 ["Respondei imediatamente a estas três cartas [...]. Fazei expedir a licença a esses soldados, que já completaram o tempo de recrutamento. Entreguemos agricultores às províncias, e não violemos jamais a fé pública. Ela é ainda mais sagrada que a dos particulares".]

"You are my fate" (*LM*, II,13), diz Barnwell para Millwood, depois de estender-lhe o dinheiro do seu senhor. Millwood é uma *femme fatale* no sentido preciso da palavra: ela se torna o destino do aprendiz Barnwell, sua fatalidade — como as três bruxas em relação a Macbeth. Da mesma maneira que estas profetizam a coroa ao general do rei, Millwood ilude o herói burguês com a promessa de volúpia. Desse modo, ambos, Macbeth e Barnwell, tornam-se assassinos. Mas o fato de essa volúpia, pela qual Barnwell comete primeiro o roubo e depois o assassinato, ser um embuste, faz com que a *femme fatale* apareça sob a única luz que incide sobre ela na peça de Lillo, a luz do racionalismo puritano. Nada seria mais equivocado do que querer ver nela, que desperta em Barnwell os instintos reprimidos para a rebelião contra a tirania ascética da *ratio*, uma Lulu wedekindiana *avant la lettre*, "o animal verdadeiro, o animal selvagem e belo". Se Millwood seduz George Barnwell, não é porque ela não possa ser diferente, aquilo com que ela o seduz não é o que ela é realmente. Ela leva o seu jogo com ele, não com a inocência da animalidade, mas por cálculo frio. Barnwell lhe é somente um meio de chegar ao dinheiro. No começo, é o dinheiro do patrão, depois, o dinheiro do tio, que ele mata para este fim. Mal isso acontece, Millwood se afasta dele, não porque ela não possa viver com um assassino, não porque ela não quisesse isto, mas porque o remorso impediu o assassino de tomar o dinheiro da vítima, e o máximo que ele pode fazer é comprometê-la, mas não torná-la rica. E grita-lhe:

> Whining, preposterous, canting villan! To murder your uncle, rob him of life — nature's first, last dear prerogative, after which there's no injury — then fear to take what he no longer wanted, and bring to me your penury and guilt! Do you think I'll hazard my reputation — nay, my life — to entertain you? (*LM*, IV, 10).[69]

Que a vida é o supremo dos bens não significa para Millwood que não se deva tirá-la de um outro, mas somente que é contra toda a razão, uma vez tendo-a

69 ["Vilão lamuriento, prepóstero, chanfrado! Matais vosso tio, roubais-lhe a vida — o primeiro e o último dos bens caros da natureza, após o qual não há injúria —, temeis então tomar o que ele já não mais precisa, e trazeis-me sua penúria e culpa! Pensais que arriscarei minha reputação — não, minha vida —, para entreter-vos?"]

tirado, deixar-lhe os outros bens, que já não lhe serão mais úteis. Desse modo, não sai de Millwood a voz do mundo instintivo reprimido pela razão burguesa, mas sempre a voz da *ratio*. A *femme fatale* de Lillo não é uma fração da natureza assoprada para dentro do mundo dos comerciantes; como estes, ela age por dinheiro, mas persegue essa meta com outros meios. Seu *pendant* na peça de Moore, o malvado Stukely, que arruína Beverley, mostra totalmente que nessas figuras que tomam o lugar do destino invisível — as tragédias gregas desconhecem sedutores, eversores e intrigantes — o racionalismo do Iluminismo não vê o seu outro, isto é, a natureza cega dos instintos. Ao contrário, a moral puritana do mercador, segundo a qual a aquisição de dinheiro é boa em si, mas só lícita por meios honestos, difama aqui a figura que não se submete às suas normas: o comerciante pré-puritano que corre sem escrúpulos atrás de dinheiro. É possível verificar em Max Weber até que ponto a inescrupulosidade de fazer valer os próprios interesses para a aquisição de dinheiro — e o dito de Millwood citado acima não dá parte de outra coisa — constitui um fator do tradicionalismo de que se distancia o capitalismo em sua primeira fase.[70] Nesse aspecto, o espírito da ascese intramundana na peça de Lillo não se limita a condenar quem sucumbe aos instintos, ele condena também quem suspende a moral para ganhar dinheiro, o que iguala Barnwell e Millwood, o ingênuo e a astuta, no sentido de que ele, entregue aos seus instintos, torna-se assassino para chegar ao dinheiro, ao passo que ela não vê, no ato de ganhar dinheiro, como Thorowgood, uma profissão voltada ao bem da humanidade, mas obedece também a um impulso, à ganância. Por isso a sentença de morte que cai sobre eles é uma medida didática para os dois casos simultaneamente.

É claro que a idéia de um ganho de dinheiro inescrupuloso e aventureiro, representada por Millwood, não é vista na própria peça da perspectiva histórica em que ela nos aparece, ao nos basearmos na investigação de Max Weber. Da mesma maneira que o racionalismo não autoriza entender Millwood como um elemento independente da esfera da razão, como seu elemento previa-

70 Max Weber, "Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus", op. cit., pp. 47-49 e 58-9.

mente dado, uma pura natureza, a falta de consciência histórica, constitutiva do racionalismo, não permite ver nela a representante de uma época esvaecida, a feudal, contra a qual se impôs a nova classe dos comerciantes. Ao contrário, a concepção racionalista exige que se conceba aquele que a ameaça como produzido por ela mesma, como que por um acidente de trabalho, uma falha individual. É disso que se trata no diálogo entre Millwood e os representantes do mundo glorificado pela peça, Thorowgood e Trueman, um diálogo que é o mais interessante da peça, do ponto de vista da história das idéias.

De início, a conversa, no fim do quarto ato, tem por assunto o aprendiz Barnwell. Millwood tenta enganar o comerciante, alegando que Barnwell não estaria apaixonado por ela, mas por sua camareira Lucy. Depois de uma rápida entrecena, em que Millwood se afasta para procurar às escondidas uma pistola, enquanto já aparecem os oficiais de justiça que logo a prenderão, o tema se estende para um discurso de acusação furioso de Millwood contra os que fizeram dela o que ela é:

> TRUEMAN › To call thee woman were to wrong the sex, thou devil!
> MILLWOOD › That imaginery being is an emblem of thy cursed sex collected, a mirror wherein each particular man may see his own likeness and that of all mankind!
> TRUEMAN › Think not by aggravating the fault of others to extenuate thy own, of which the abuse of such uncommon perfections of mind and body is not the least (*LM*, IV, 18).[71]

Ao que Millwood responde então: "Pois é a teu sexo que imputo a perda dessas raras belezas que me lanças na cara. Não me deixou ver a preciosidade delas antes de tê-las roubado de mim" (id.; Basewitz).

71 ["Trueman › Chamar-te mulher seria ofender o sexo, és um demônio. / Millwood › Este ser imaginário é um emblema de teu sexo maldito inteiro, um espelho onde cada homem particular pode ver a sua própria imagem e a de todos os outros homens. / Trueman › Não queiras agravar a falta de outros para abrandar as tuas próprias, das quais o abuso de primores de corpo e alma tão raros não é a menor".]

A própria sedutora do inocente Barnwell se considera uma inocente seduzida. E a ganância, que, como vimos, ela personifica na peça, é para ela igualmente o resultado dessa experiência:

> Another and another spoiler came, and all my gain was poverty and reproach. My soul disdained, and yet disdains, dependence and contempt. Riches, no matter by what means obtained, I saw secured the worst of men from both. I found it, therefore, necessary to be rich and to that end I summoned all my arts (*LM*, IV, 18).[72]

Trueman talvez considere infames esses artifícios. Mas foram os próprios homens que lhos teriam sugerido, na medida em que ela só os aprendeu no trato com eles. À exclamação de Thorowgood — "Sure, none but the worst of men conversed with thee!" — ela responde: "Men of all degrees and all professions I have known, yet found no difference but in their several capacities. All were alike wicked to the utmost of their power" (id.).[73]

De sacerdotes Millwood aprendeu o orgulho, o polemismo, a avareza e a crueldade (uma frase que Basewitz, o tradutor alemão, achou por bem eliminar), de oficiais da justiça aprendeu que vale a pena caluniar, pois é assim que se lhes compra a proteção. E ela acusa os juízes corruptos, que favorecem especialmente aqueles que competiria a seu cargo punir: "With them, not to be guilty is the worst of crimes, and large fees, privately paid, is every needful virtue".[74] Sua denúncia atinge o ponto culminante com as seguintes palavras:

72 ["Os saqueadores vieram um após o outro, e todo meu ganho foi pobreza e reprovação. Minha alma desdenhou, e continua a desdenhar, a dependência e o desdém. Riquezas, não importa por que meio obtidas, eu vi proteger de ambos o pior dos homens. Percebi, então, que é necessário ser rico e para esse fim eu congreguei todos os meus talentos".]

73 ["Thorowgood › Naturalmente! Ninguém, a não ser o pior dos homens, convive contigo. / Millwood › Homens de todos os níveis e de todas as profissões eu conheci, mas até hoje não encontrei nenhuma diferença em suas diversas faculdades. Todos foram igualmente perversos no máximo de seu poder".]

74 ["Entre eles, não ser culpado é o pior dos crimes, e vultosas gratificações, pagas em privado, são sempre a virtude necessária".]

> What are your laws, of which you make your boast, but the fool's wisdom and the coward's valor, the instrument and screen of all your villanies by which you punish in others what you act yourselves or would have acted, had you been in their circumstances? The judge who condemns the poor man for being a thief had been a thief himself, had he been poor (id.).[75]

Essas frases também foram embotadas por Basewitz, de maneira significativa. A frase sobre as leis foi riscada, e no lugar de juiz, de que se fala na última, entra o indeterminado "Vós" antecedente: "Vós condenais [...]". Continua em aberto saber se isso se deu por atenção à censura ou por aquela introjeção da autoridade que por muito tempo impediu e — se não estamos de todo enganados — não raro continua a impedir ainda hoje o burguês alemão de deixar de ser súdito para se tornar cidadão. A propósito, não podemos aqui senão apontar em poucas notas para as importantes diferenças nacionais, as quais já se tornam evidentes em uma comparação da obra de Lillo com sua tradução alemã e sua adaptação francesa. A sociologia literária e a literatura comparada poderiam se unir de modo feliz para a solução desse problema.

Ora, o último trecho citado do grande discurso de acusação de Millwood não escapou à atenção dos sociólogos da literatura. Arnold Hauser afirma em sua *História social da arte e da literatura* [*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*], assim como Lukács antes dele, que o drama burguês teria feito do conflito social o tema direto de sua representação e se teria colocado abertamente a serviço da luta de classes. Escreve Hauser:

> A real diferença, porém, entre o drama burguês e o pré-burguês não consiste absolutamente no fato de a tendência política e social, que antes estava oculta, ter chegado agora a uma expressão direta, mas no fato de a luta dramática já não ocorrer entre simples indivíduos mas entre o herói e as instituições, portanto, no fato de o

75 ["O que são vossas leis, de que vos gabais, senão a sabedoria do tolo e o valor do covarde, o instrumento e o anteparo de todas as vossas vilanias, com que punis em outros o que cometeis vós próprios ou teríeis cometido, se estivésseis em suas circunstâncias? O juiz que condena o homem pobre por ser um ladrão teria sido ele próprio um ladrão, se tivesse sido pobre".]

herói, que aliás era tão-somente o representante de um grupo social, lutar contra poderes anônimos e ter de formular seu ponto de vista como uma idéia abstrata, como uma denúncia contra a ordem existente. Os grandes discursos e ataques começam agora usualmente com um 'vós', e não com um 'tu'.

E Hauser cita o passo que aduzimos:

> Vós punis nos outros — declama Lillo (sic!) —, o que vós próprios cometeríeis. [...] Vós que condenais um homem pobre que roubou teríeis sido vós próprios um ladrão se também tivésseis sido pobres'.[76]

Seria possível fazer critiquice aqui, perguntando se tem a ver abstrair, em uma exposição sociológico-literária, da diferença entre a situação social e política na Inglaterra e aquela na Alemanha e citar, em vez do original ou de uma tradução literal, uma tradução da época, na qual — como já vimos — essas diferenças deixaram marcas evidentes. Também seria preciso retificar a indicação de Hauser de que a tradução de Basewitz apareceu em 1781, quando na verdade foi em 1757. Mas são ninharias. Mais importante é a questão de saber se o discurso de acusação de Millwood pode ser interpretado de modo geral como expressão daquela luta de classes em que o herói do drama burguês representa um grupo social — certamente a burguesia — e tem por inimigo "poderes anônimos, a ordem social existente". Que essa impressão possa surgir de modo geral é naturalmente a conseqüência daquela identificação, tão freqüente quanto delicada, da personagem dramática com o autor, que permite a Hauser dizer que quem declama é o próprio Lillo. Mas Millwood não é Lillo nem uma representante da burguesia, e sua denúncia não é lançada contra a ordem social que reprime a burguesia, mas contra Thorowgood, o representante da classe de comerciantes burgueses glorificada por Lillo. Uma outra questão é saber com que direito ela o faz, questão que teremos de examinar.

76 Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, op. cit., pp. 600-1.

A acusação de Millwood serve à sua defesa. Se ela, por ganância, fez de Barnwell um ladrão e um assassino, ela agiu apenas como produto daqueles que fizeram dela uma meretriz, daqueles de quem aprendeu a avareza e a crueldade, daqueles que se deixam corromper. Mas estes são, em primeiro lugar, os homens cuja moral sexual não é a do puritanismo, são, em segundo lugar, os sacerdotes, que o puritanismo tornou em boa medida supérfluos, uma vez que submeteu o homem ao seu juiz mais severo, à sua própria consciência, são, em terceiro lugar, os oficiais de justiça, que só podem abusar de seu cargo porque não o apreenderam como vocação, no sentido da ética protestante, não como chamamento. Mas isso significa que a denúncia furiosa de Millwood, que em intensidade e desmesura sobrepuja os ensinamentos de Thorowgood, na mesma medida em que a descrição do Inferno em Dante sobrepuja a do Paraíso, não é, como se poderia imaginar, um questionamento da posição puritana, assumida na peça pelo personagem Thorowgood, nem, como Hauser quer fazer crer, um questionamento da ordem social existente por uma representante da burguesia em fortalecimento. Ao contrário, sendo uma denúncia contra a libertinagem, contra o clero e o funcionalismo, ela está a serviço da mesma propagação da idéia de dever profissional ascética e protestante, à qual servem as máximas de Thorowgood — provavelmente com um êxito muito menor. Sem que Millwood defendesse esse teor das idéias do capitalismo em sua primeira fase, mas, pelo contrário, escolhendo em vez do trabalho a riqueza, e em vez da vocação uma atividade proveitosa, que ela não é capaz de perceber como obrigação, mas quando muito como necessidade, terminando por esse caminho na forca, e ainda, como se fosse um sinal de direção, denunciando os inimigos da ética ascética da burguesia — o clero, os funcionários públicos e as próprias ovelhas negras, os libertinos — ela, a adversária de Thorowgood, com quem trava por assim dizer uma luta pela alma de George Barnwell, ao preço da ruína dele e da sua própria, ela torna-se, não obstante, um apoio para a boa causa que a peça de Lillo propagandeia. Portanto, se Hauser não está errado nesse sentido, ele está quanto à consideração do fator decisivo para uma sociologia da literatura e que para nós é cada vez mais evidente: a ascensão da burguesia não encontra tão diretamente sua sedimentação, por exemplo, na entrada em cena de heróis burgueses que se rebelam contra a

ordem social dominante, mas é antes mediada, por um lado, pela ideologia burguesa que Max Weber analisou e, por outro, pela modificação do conflito dramático e do efeito trágico, que é por ela determinado.

Quanto a Millwood, apenas isso. Não podemos aqui seguir as metamorfoses com que sua figura atravessa como um fantasma os dramas burgueses posteriores, por mais tentadora que seja essa proposta. Pois a estranha dialética de comportamento solto e crítica social severa não voltam em Johanna Norfolk, a favorita do príncipe em *Intriga e amor*, que se denomina Lady Milford, e que se despede de seu amante real com as famosas frases:

> Abomino provas de afeição que estilam das lágrimas dos súditos. Ofertai o amor que já não posso mais vos retribuir à vossa terra plangente, e aprendei de uma *princesa britânica* misericórdia para vosso povo *alemão*. Em uma hora estarei atravessando a fronteira (sublinhado por Schiller).[77]

Portanto, em vez de investigarmos a genealogia que vai de Millwood a Milford, voltemo-nos agora para a outra figura feminina na obra de Lillo: a filha do comerciante Thorowgood, Maria.

Ela pisa o palco pela primeira vez após o diálogo inicial entre Thorowgood e Trueman a respeito do êxito dos mercadores londrinos em Gênova. Thorowgood informa-se sobre os preparativos de uma recepção para a qual são aguardadas também pessoas da corte. Entre estas, ele espera encontrar o futuro noivo de Maria. Mas esta se considera "unfit for conversation at present, I should but increase the number of the company without adding to their satisfaction". Ao que Thorowgood responde: "Nay, my child, this melancholy must not be indulged". E Maria: "Company will but increase it. I wisch you would dispense with my absence; solitude best suits my present temper" (LM, I, 2).[78]

77 Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe*, IV, 9.

78 ["Maria: [...] no momento, incapaz para conversação. Eu aumentaria o número da companhia, sem contribuir para a sua satisfação. / Thorowgood: Não, minha criança, essa melancolia não deve ser tratada com indulgência. / Maria: Mas companhia só a aumentaria. Desejo que concordais com minha ausência; a solidão convém melhor a meu temperamento atual".]

Por que essa melancolia? A segunda aparição de Maria segue-se novamente a um diálogo entre o pai e Trueman, o maior diálogo do começo do terceiro ato, no qual se glorifica a atividade do comerciante, e se designa como condição de seu sucesso a ordem, o "method", aquele permanente autocontrole do puritanismo. Thorowgood sai em direção à bolsa, sua filha aparece com um livro, senta-se e começa a ler. Segue-se então o seu monólogo:

> Que potente é o amor pela verdade! O espírito mais frágil que venha a ser animado por ele e deixado a si mesmo desprezará a terra e o inferno, ainda que ambos juntem suas forças contra ele. Almas assim estão acima de todas as sensações de dor, ou se não encontram em si próprias consolação tão vigorosa, que se deixam afetar pouco ou nada por ela. A um mártir custa pouco receber o céu. Seu sofrimento é leve e pequeno, sua recompensa, porém, infinitamente grande. Uma natureza bem diferente se tem com as almas fracas ['the wretch', escreve Lillo, 'o que não é certamente a mesma coisa'],[79] em que o amor e o dever lutam entre si. Uma paixão agradável as tomou, de modo que resistem com grande esforço aos próprios desejos. O que é uma hora, um dia, ou mesmo um ano cheio de sofrimento, em relação a uma vida inteira repleta de martírio e tormento? (*LM*, III, 2).

Os pensamentos de Maria parecem confirmar a suspeita que desperta a composição cênica do começo do primeiro e do terceiro ato. Se à luz clara sob a qual se encontra a figura radiante do mercador de Londres, o salvador da Inglaterra e o benfeitor da humanidade (ora frustrando a invasão da frota espanhola, ora impulsionando o comércio mundial), se a essa luz segue-se duas vezes a sombra da melancolia que se deitou sobre a filha do comerciante, então talvez isso não venha sem um significado mais profundo. A melancolia de Maria é a melancolia do amor. Ela ama George Barnwell. Mas, se ela é infeliz, não é porque Barnwell não lhe retribui o amor, e sim porque ela nega a si mesma a felicidade do amor. No original, a luta interna é mais precisa do que na tradução de Basewitz acima citada. Ao mártir é contraposto o infeliz, "the wretch", "who combats love with duty when the mind, weakened and

79 Szondi se refere à tradução alemã feita por Basewitz.

dissolved by the soft passion, feeble and hopeless, opposes its own desires" (*LM*, III, 2).[80] O mártir encontra-se no campo de tensão entre o céu e a terra, ele é capaz de um gesto heróico, arrancando fora os liames terrenos para alcançar no além a bem-aventurança. A alma puritana de Maria se diferencia do mártir, uma figura do tradicionalismo religioso, assim como a idéia de dever profissional puritana do comerciante Thorowgood se diferencia do ganho inescrupuloso de dinheiro de Millwood, uma figura do tradicionalismo econômico. Aos tormentos do mártir, que duram uma hora, um dia, talvez até um ano, contrapõe-se no puritano "a whole life of tortures", "uma vida inteira repleta de martírio e tormento". É como se ele voltasse para dentro de seu íntimo o campo de tensão entre este mundo e o além. Ele já não se encontra mais, como o homem do barroco, em um vale de lágrimas, mas o olhar voltado para o além; a ele tornou-se um dever mostrar-se digno, em sua existência terrena e sensível, da eleição de Deus. Cada instante de sua conduta na vida encontra-se sob esta pretensão permanente. Não lhe é permitido, como ao mártir, sacrificar sua vida pela fé; ele tem de submeter a vida inteira às exigências da fé. Desse modo, ele pode levar uma "whole life of tortures" quando o espírito se coloca no caminho dos desejos. A melancolia de Maria é a conseqüência desse conflito interior.

Em seu ensaio "Luto e melancolia" [Trauer und Melancholie], Sigmund Freud descreveu e tentou explicar o momento da autocensura e da autocrítica no quadro clínico da melancolia. Em relação à constituição do ego humano em geral, Freud diz que vê no melancólico

> como uma parte do ego se contrapõe à outra, avalia-a criticamente, como que tomando-a por objeto. Nossa suspeita de que a instância crítica aqui cindida pelo ego poderia provar sua autonomia também sob outras circunstâncias será confirmada por todas as observações posteriores. Encontraremos realmente um fundamento para separar essa instância do restante do ego. O que passamos a conhecer aqui é a instância habitualmente chamada de *consciência moral*; juntamente com a censura

80 ["quem combate o amor com dever, quando a alma, debilitada e desintegrada pela paixão agradável, fraca e desesperada, opõe-se a seus próprios desejos".]

> da consciência e com a prova da realidade, vamos contá-la entre as grandes instituições do ego e encontraremos em alguma parte também as provas de que ela pode adoecer por si só. O quadro clínico da melancolia faz com se destaque o desagrado moral com o próprio ego, acima de outras falhas (grifo de Freud).[81]

A questão sobre a gênese da autocondenação leva Freud à tese de que as autocensuras seriam, na verdade, censuras contra um objeto do amor. O amor por esse objeto não poderia ser abandonado, ao passo que o próprio objeto o é. O amor se refugia na identificação narcisística. Desse modo,

> a sombra do objeto cai sobre o ego, que então pode ser julgado por uma instância particular como um objeto, como o objeto abandonado. Dessa maneira, a perda do objeto se transformou em uma perda do ego, e o conflito entre o ego e a pessoa amada, em uma cisão entre a crítica do ego e o ego modificado pela identificação (id., pp. 434-5).

De forma alguma deve-se tentar demonstrar com isso que a melancolia da filha do mercador de Londres, Maria, teria essa origem e conteria esse processo interno. Isto é, eu deixo de lado uma tal tentativa, sobretudo por considerações metodológicas. Pois, se quiséssemos buscar no próprio texto indícios das censuras ao objeto do amor que Freud postula e que devem, segundo ele, estar atrás das autocensuras, ou se quiséssemos tomar as palavras de Maria sobre Barnwell, "Thou dear, dear cause of all my grief and pain" (*LM*, IV, 1), como refutação de uma tal tese, então cometeríamos o erro de considerar as falas das *dramatis personae* uma fonte fidedigna de comprovação do conhecimento psicanalítico, como se uma parte importante do método freudiano — a interpretação dos sonhos e a livre associação — não se baseasse justamente na inconfiabilidade da consciência alerta, sempre suspeita de racionalizar, isto é, de falsificar os motivos originários. A meu ver, todas as interpretações psicanalíticas da literatura e da ficção encontram seus limites nessa contradição. A possibilidade de investigar os sonhos de Hamlet para

81 Sigmund Freud, "Trauer und Melancholie", in *Werke*, vol. X (Londres [1916] 1946), pp. 433-4.

encontrar a razão de sua hesitação na vingança contra o tio, essa possibilidade nunca existiu.

Assim, a teoria freudiana só nos pode ser um auxílio sob muitas condições. O que passa em branco na própria peça pode ser visto como um testemunho muito melhor em comparação com o que seus personagens dizem *expressis verbis*. Desse modo, chama a atenção o fato de que chegamos a um encontro entre Maria e Barnwell só na prisão, pouco antes da execução. Na primeira aparição de Maria, depois de a peça se abrir com a conversa entre seu pai e Trueman a respeito do ato heróico dos comerciantes londrinos, ela já é caracterizada por sua melancolia, mas nada fala de seu amor por Barnwell. Só depois do curto monólogo no terceiro ato, quando o amigo fiel Trueman, que acaba de tomar conhecimento da fraude de Barnwell por uma carta deste, pisa o palco com um "Oh, Barnwell! Oh, my friend, how art thou fallen!", revela-se a paixão de Maria: "Ha! Barnwell? What of him? Speak! Say, what of Barnwell?" (LM, III, 3). Em seguida ela tentará reembolsar do próprio bolso a soma surrupiada por Barnwell, mas não busca aproximar-se dele, consentindo em realizar o seu amor. Só na prisão, só quando a sentença de morte confirma e assegura judicialmente, por assim dizer, que ela tem de renunciar a ele, ela ousa encontrá-lo.

Passa em branco também na peça o motivo pelo qual ela renunciou a ele desde o início. Maria já se negava a realizar o seu amor, retraindo-se na melancolia, quando Barnwell ainda não havia cometido falta alguma. Talvez não seja demasiado ousado supor que o que impele Maria para Barnwell e o que a impede de realizar essa inclinação são uma coisa só: a disposição ainda não declarada de Barnwell de deixar o caminho prescrito da conduta puritana e buscar a felicidade nos braços de Millwood.

Ou melhor, uma vez que é delicado, por razões metodológicas, querer oferecer motivações psicológicas para as ações de figuras literárias, pode-se dizer que a constelação da peça — de um lado, o aprendiz desobediente que fere as máximas éticas do mercador e corre atrás da volúpia, saindo da trilha prevista para a vida, e, de outro, a filha obediente do mercador, que ama este aprendiz, mas que renunciou à realização de seu amor já antes do seu deslize e por isso é presa da melancolia —, essa constelação é a expressão objetiva de que

no puritanismo não só quem sucumbe à tentação, mas também quem resiste a ela, tem de pagar caro. Em Maria destaca-se o sacrifício que a ascese intramundana requer do ser humano e que o próprio mercador — pelas razões da idade — pode ocultar. Se à luz clara que ilumina a classe dos comerciantes na primeira cena do primeiro ato e na do terceiro ato, segue-se duas vezes, com a aparição de Maria, a sombra que deitou sobre ela, esse momento da composição não remete apenas ao contexto de surgimento da melancolia e da renúncia puritana aos impulsos, mas também ao papel que o mercador de Londres desempenha como pai na patogênese da melancolia de Maria.

À observação de seu pai de que ele sabe perfeitamente que o amor é essencial para a felicidade no casamento e, por isso, prefere aprovar a escolha de sua filha a querer dirigi-la, ela replica:

> O que devo eu responder a vós, amado senhor meu pai? E o que devo dizer de vossas inúmeras provas de bondade, a que mesmo entre os pais mais ternos não há uma que se compare? Mas deixai-me confessar que seria muito infeliz se não fôsseis tão bondoso (*LM*, I, 2; Basewitz).

E um pouco mais tarde:

> I cannot answer for my inclinations, but they shall ever be submitted to your wisdom and authority; and, as you will not compel me to marry where I cannot love, so love shall never make me act contrary to my duty (*LM*, I, 2).[82]

Maria sabe que nela o amor jamais se sobreporá ao dever. *Essa condição* a distingue dos heróis trágicos dos séculos anteriores, principalmente do XVII. Pensemos em Corneille e no *heroic play* do classicismo inglês, ao que se segue o *domestic drama* de Lillo. Pode haver uma situação de conflito entre inclinação e dever, entre os sentidos e o espírito, mas não a decisão do conflito, a luta

82 ["Não posso responder por minhas inclinações, mas elas devem estar sempre submetidas à vossa sabedoria e autoridade; e, assim como vós não me compelireis a casar se eu não puder amar, o amor jamais me fará agir contrariamente ao meu dever".]

cujo desfecho seria a princípio indeterminado. A atitude de Maria é de subordinação, mas não como condicionamento social contra o qual — em caso de necessidade — seria dado o direito de resistência; sua subordinação ao pai é muito mais um ato de livre vontade. Ela o justifica referindo-se à bondade dele, sabendo que ele não a forçaria — como os pais das comédias dos séculos passados — ao casamento com um homem que ela não ama. Portanto a condição de possibilidade do conflito familiar é tirada não somente a partir da filha, mas também do pai. Do ponto de vista sociológico, será preciso ver nesse novo *contrat social* a tentativa de resolver as relações da pequena família burguesa que se instala nos séculos XVII e XVIII. Para isso se poderia aduzir mais uma vez a *Mudança estrutural da esfera pública*.[83] Do ponto de vista da história da literatura, trata-se — se vejo corretamente — do fundamento do que se chama sentimentalidade. É mais como modelo anterior de uma figura dramática sentimental, do que por causa do seu humor melancólico, que a filha londrina do mercador de Lillo pode ter definido o papel paradigmático que o drama desempenhou na Alemanha e na França, ao lado da *femme fatale* Millwood e inteiramente à custa do comerciante Thorowgood. Sentimentalidade é a expressão do tabu em que se transforma todo conflito entre os membros de uma família. O conflito é negado, pois cada um está convencido da bondade do outro. Mas a recusa do conflito significa somente a sua passagem para o íntimo do sujeito: "the mind opposes its own desires", como diz Maria, "cisão entre a crítica do ego e o ego modificado pela identificação", como formula o fundador da psicanálise. A conseqüência é sofrimento, melancolia. As duas coisas, a razão e a conseqüência da renúncia à decisão do conflito, levam àquela plangência que caracteriza o estilo sentimentalista. Choram-se lágrimas de comoção (como é bom, como é amável o outro), choram-se lágrimas de sofrimento (como é triste o que se passa com o outro, pois ele é bom). A sentimentalidade é a cortina de lágrimas da família burguesa, que os representantes do drama burguês no século XIX — Hebbel, Ibsen, Strindberg — vão rasgar em pedaços para mostrar as mentiras que se escondem atrás dela.

83 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, op. cit., em particular os §§ 6, 16 e 17.

II. Denis Diderot: *Teoria e práxis dramática*

A travessia do canal, a passagem de Lillo a Diderot, cuja importância para a história do drama burguês como autor de duas peças, *O filho natural* e *O pai de família*, e de vários escritos teóricos sobre o novo gênero não é superada pela de nenhum outro — certamente também fora da França —, torna necessária uma nova referência à discussão sobre a cláusula dos estados, à exegese e à refutação de algumas definições da poética aristotélica no século XVIII. Pois, para um defensor do novo gênero, cuja origem se encontra na supressão da cláusula, a discussão com as obras e normas dramáticas do século XVI e sobretudo do século XVII foi na França muito mais premente e atrelada a resistências maiores do que na Inglaterra. Em primeiro lugar, como vimos, Lillo pôde apelar para precursores — no prólogo são mencionados os nomes de Southerne, Rowe e Otway —, e a dramaturgia da época elisabetana já havia rompido algumas vezes a cláusula dos estados, ao passo que, no decorrer do século XVIII, a *tragédie classique* francesa continuava a ser tratada como norma inviolável. Em segundo lugar, a teoria do drama e a poética de modo geral foram na Inglaterra muito menos cultivadas e exerceram uma influência muito menor do que na França.

Porém, de modo paradoxal, a intensidade com que na França os dramaturgos e os teóricos buscaram analisar e estabelecer os gêneros poéticos desde o

Renascimento, com base em suas leis formais específicas, teve por conseqüência que ali as condições para o drama burguês foram preparadas desde muito cedo, no auge do classicismo, e mesmo por um dos seus principais representantes. Eu falo de Pierre Corneille. Em 1650, na dedicatória que acompanha a sua "comédie héroïque" *Don Sanche d'Aragon*,[1] a tradicional cláusula dos estados já é criticada, e são reinterpretadas as definições de Aristóteles a que recorriam os defensores dessa cláusula. O propósito de Corneille é fundamentar teoricamente o gênero da comédia heróica, isto é, uma comédia cujos papéis não são — como Diomedes formulou outrora — *humiles atque privatae personae*, mas reis e príncipes. Pois a cláusula dos estados não excluía somente os burgueses da tragédia, ela excluía também os personagens nobres da comédia, ou, mais exatamente, ela interditava a representação cômica desse círculo de personagens. Ao buscar legitimar o gênero da *comédie héroïque*, Corneille faz o mesmo em relação à *tragédie bourgeoise*. Seu ponto de partida é a crítica à distinção dos gêneros sob o ponto de vista único da condição social a que pertencem as *dramatis personae*. Contra Plautus, que, como se sabe, introduziu no prólogo de seu *Amphitruo* a designação *tragico comoedia*, por sua obra não poder ser nem tragédia nem comédia, visto que entram nela tanto divindades e personagens nobres como escravos, Corneille faz valer uma objeção decisiva que acerta o ponto nodal da diferença entre a *Poética* de Aristóteles e a reinterpretação que se lhe deu no sentido da cláusula dos estados: a objeção de que isso significa atentar demasiado para os personagens e muito pouco para a ação.

> C'est par la seule considération des actions, sans aucun égard aux personnages, qu'on doit déterminer de quelle espèce est un poème dramatique (*Epître*, p. 609).[2]

Corneille alicerça essa proposição com uma releitura de Aristóteles. Este procederia diferentemente de Plautus. Na definição aristotélica de tragédia,

1 Pierre Corneille, "Epître dédicatoire a Don Sanche d'Aragon", in M. Rat., *Théâtre complet*, vol. 2, (Paris [1650], sem data), pp. 607-610 (doravante abreviado para *Epître*, número da página).

2 ["É só pela consideração das ações, sem nenhuma atenção aos personagens, que se deve determinar de qual espécie é um poema dramático".]

seriam descritas as propriedades que as obras teriam de ter e o efeito que elas deveriam produzir, mas ele não fala dos personagens. Talvez se pudesse imaginar que aqueles que restringiram a poesia trágica aos personagens nobres fizeram-no considerando que só o destino de reis e príncipes poderia oferecer uma ação como a que Aristóteles prescreve para a tragédia. Entretanto, o próprio Aristóteles não abordara a questão da condição quando examina as propriedades que o herói trágico deveria mostrar. O que ele postularia para o herói trágico não seria correto apenas em relação a príncipes, mas certamente a história só registra um tal acontecimento se ele atinge "quelqu'une de ces grandes têtes" (*Epître*, p. 608), uma testa coroada, por exemplo. Mas seria por isso que a tragédia deteve-se neles até hoje.

A questão que se coloca é por que Corneille se propõe justificar uma tragédia burguesa que nem ele nem seus contemporâneos tiveram em mente escrever. Isso se explicaria só por causa da simetria constituida pela *comédie héroïque*, a qual interessa a Corneille, e pela *tragédie domestique* — os dois gêneros, se ferem a tradicional cláusula dos estados, não obstante seguem a lei dos dois gêneros contrários, de acordo com Corneille, isto é, segundo o sentido aristotélico que visa não os personagens mas a ação? Esse fator da simetria ou da analogia desempenha certamente um papel; na dedicatória, a possibilidade da *comédie héroïque* é derivada, "a simili", da possibilidade da tragédia que se acabou de demonstrar. Mas não se pode ignorar que Corneille sabe também aduzir uma razão específica a favor do drama burguês e que não tem nada a ver com o espírito cartesiano de que dá parte essa construção por simetria — aliás, o texto data do ano da morte de Descartes, 1650. Corneille escreve:

> La tragédie doit exciter de la pitié et de la crainte, et cela est de ses parties essentielles, puisqu'il entre dans sa définiton. Or, s'il est vrai que ce dernier sentiment [isto é, o temor] ne s'excite en nous par sa représentation que quand nous voyons souffrir nos semblables, et que leurs infortunes nous en font appréhender de pareilles, n'est-il pas vrai aussi qu'il y pourrait être excité plus fortement par la vue des malheurs arrivés aux personnes de notre condition, à qui nous ressemblons tout à fait, que par l'image de ceux qui font trébucher de leurs trônes les plus grands monarques, avec qui nous n'avons aucun rapport qu'en tant que nous sommes

susceptibles des passions qui les ont jetés dans ce précipice; ce qui ne se rencontre pas toujours? (*Epître*, p. 608).[3]

Decisivo para a história da teoria do drama burguês, o princípio de que o efeito da tragédia dependeria da identidade da condição social do herói e do espectador foi explicado mais detalhadamente por Corneille dez anos depois, nos três discursos sobre a poesia dramática, escritos para a edição de seus dramas, que ele publicou em três volumes no ano de 1660. No seu todo, os três discursos intentaram constituir um comentário à poética de Aristóteles; o segundo, em cujo começo se encontra a discussão sobre o princípio adotado na dedicatória a *Don Sanche*, refere-se a uma frase de Aristóteles e à interpretação dada a ela. Corneille cita o capítulo 13 da *Poética*:

> Nous avons pitié de ceux que nous voyons souffrir un malheur qu'ils ne méritent pas, et nous craignons qu'il ne nous en arrive un pareil, quand nous le voyons souffrir à nos semblables.[4]

Nessa frase de Aristóteles podem se basear todas as interpretações que restringem o efeito das tragédias antigas a reis e monarcas, entendidas como manuais para príncipes. Em nossa visão sinóptica sobre a história da cláusula dos estados, citamos definições dessa espécie que datam do século XVI; a idéia

3 ["A tragédia deve excitar a piedade e o temor, e isso é de suas partes essenciais, pois que entra em sua definição. Ora, se é verdadeiro que esse último sentimento não se excita em nós por sua representação senão quando vemos sofrer nossos semelhantes, e seus infortúnios nos fazem temer os similares, não é verdadeiro também que ele poderia ser excitado mais fortemente pela visão das desgraças acontecidas às pessoas de nossa condição, a quem nos assemelhamos completamente, que pela imagem daquelas que fazem cair do trono os maiores monarcas, com quem não temos relação alguma senão na medida em que somos suscetíveis às paixões que os lançaram no precipício, o que nem sempre sucede?"]

4 ["Temos piedade daqueles que vemos sofrer uma desgraça que não merecem, e tememos que nos aconteça uma similar, quando vemos sofrerem-na nossos semelhantes".] Pierre Corneille, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire*, op. cit., p. 76 (doravante abreviado para *Discours*, número da página).

determina ainda, como vimos, a demonstração feita por Lillo de por que a tragédia burguesa seria necessária. Tanto Corneille como Dacier, o comentador de Aristóteles no classicismo francês, voltam-se criticamente contra essa interpretação de Aristóteles, a qual lhes pôs no caminho o comentário do italiano Beni, publicado em 1613.[5] O termo "semblables" não se compreenderia no sentido da igualdade de condição, pois nos tempos da tragédia ática não houve reis em Atenas. Mas tampouco isso seria necessário — e aqui o ponto de vista de Corneille se distingue da perspectiva ulterior de Lillo: mesmo que os espectadores não possuam cetro algum para se igualarem aos reis em cena, eles têm razão em temer que lhes possa suceder o que no drama sucede àqueles, "pois esses reis são homens como os espectadores, e em seu infortúnio são dilacerados por paixões de que os espectadores também são suscetíveis" (a partir da trad. de Szondi).[6]

De resto, não há necessidade alguma de restringir a encenação ao infortúnio dos reis:

> Les infortunes des autres hommes y trouveraient place, s'il leur en arrivait d'assez illustres et d'assez extraordinaires pour la mériter et que l'histoire prît assez de soin d'eux pour nous les apprendre (*Discours*, p. 78).[7]

E, como já fizera na dedicatória a *Don Sanche*, Corneille cita aqui o exemplo de Scedasos, aquele camponês cuja fatalidade, a violação de suas duas filhas, Plutarco narrou e que se transformou em tema de uma tragédia de 1604, *Scédase* ou *L'Hospitalité violée*, de Alexandre Hardy, um contemporâneo francês de Shakespeare e autor de oitocentos dramas. Uma vez comparada essa passagem do segundo discurso com a "Epître Dédicatoire a Don Sanche d'Aragon",

5 Paolo Beni, *In Aristotelis Poeticam commentarii*; [...] *adjecta est Platonis Poetica ex ejus dialogis collecta* (Pádua, 1613).

6 ["mais ces rois sont hommes comme les auditeurs, et tombent dans ces malheurs par l'emportement des passions dont les auditeurs sont capables".] *Discours*, op. cit., pp. 77-8.

7 ["Os infortúnios de outros homens encontrariam lugar aí se lhes acontecessem alguns assaz ilustres e assaz extraordinários para merecê-lo e se a história tomasse cuidado o bastante para nos ensiná-los".]

publicada dez anos antes, chama a atenção que Corneille deixe de defender aqui a idéia de que a identidade da condição social do herói e do espectador fortaleceria o efeito da tragédia, de modo que uma tragédia burguesa não só seria lícita como também desejável. De um lado, essa idéia é abafada pela interpretação do critério de "semelhança", no sentido da frase "também reis são homens [...]", e, de outro, pelo princípio, que já nos é familiar em outros autores do século XVII, segundo o qual a distância social entre o herói e o espectador não impediria absolutamente o temor que o destino de um provocaria no outro, mas antes o intensificaria. No *Discours*, é dito que:

> le spectateur peut concevoir avec facilité que si un roi, pour trop s'abandonner à l'ambition, à l'amour, à la haine, à la vengeance, tombe dans un malheur si grand qu'il lui fait pitié, à plus forte raison lui qui n'est qu'un homme du commun doit tenir la bride à de telles passions, de peur qu'elles ne l'abîment dans un pareil malheur (pp. 77-8).[8]

Não quero ir atrás dos motivos que podem ter levado Corneille a rejeitar sua observação anterior sobre a desejabilidade de um drama burguês; que se tratou de uma revisão de sua idéia, à qual ele próprio atribuiu uma certa importância, pode-se talvez inferir do fato de que o *Don Sanche* passou a ser impresso a partir de 1660 sem a "Epître Dédicatoire".

É decisivo para nós que o novo ponto de vista de Corneille, o de 1660, só aparentemente o distancia das pressuposições do drama burguês que está por vir. Certamente ele renuncia ao postulado da pertença à mesma condição social. Mas ele pode fazê-lo porque, além das diferenças sociais, ele admite uma identidade de outra espécie, que vincula o rei ao homem, visto que também ele é homem. Com isso, Corneille de forma alguma está reproduzindo a *communis opinio* de sua época: trinta anos mais tarde, Dacier associará sua

8 ["o espectador pode conceber com facilidade que, se um rei, por se entregar demasiado à ambição, ao amor, ao ódio, à vingança, cai em um infortúnio tão grande que lhe desperta a piedade, com mais forte razão ele, que não é senão um homem comum, deve dar freio a tais paixões, por medo que elas o abismem num infortúnio igual".]

oposição a Beni com uma crítica a Corneille. Depois de aduzir a passagem do *Discours de la Tragédie*, Dacier escreve:

> Cette réponse de M. Corneille, au lieu de résoudre la difficulté, prouveroit plûtôt que la définition d'Aristote est fausse. En effet, si tous les malheurs qu'on s'attire par ses passions donnoient de la crainte indifferemment à tout le monde, ceux des Princes et des Rois en donneroient au peuple, comme ceux des autres hommes et par consequent Aristote auroit eü tort de dire dans sa Rhetorique et icy [isto é, na *Poética*, capítulo 13], que la crainte naît de la misére de nos semblables. La véritable réponse se doit tirer de la *doctrine même d'Aristote*, qui a déja fait voir que le sujet de la Tragedie est d'abord une fable universelle, qui regarde tous les hommes en general; ce n'est ny Edipe, ny Atrée, ny Thyeste, c'est un homme ordinaire à qui on donne tel nom qu'on veut: mais pour rendre son action plus grande et plus croyable, le poëte luy donne un nom illustre qui soit connu: cependant quoyque cette fable soit renduë singulière par l'imposition des noms, elle ne change pourtant pas de nature au fond, et demeure toûjours generale; c'est toûjours un homme ordinaire qui agit sous le nom d'un Prince ou d'un Roy. Ainsi Aristote a eü raison d'appeller ces Princes et ces Rois, 'nous semblables'; car le Poëte n'a pas en veüe d'imiter les actions des Rois, mais les actions des hommes; c'est nous qu'il represente. 'Mutato nomine de te fabula narratur' (grifo de Szondi).[9]

9 ["Essa resposta do senhor Corneille, em lugar de resolver a dificuldade, provaria antes que a definição de Aristóteles é falsa. Com efeito, se todos os infortúnios que se atraem por paixões infundem temor em todo o mundo indiferentemente, aqueles de príncipes e de reis o infundem no povo da mesma maneira que aqueles dos outros homens, e por conseqüência Aristóteles teria errado ao dizer em sua *Retórica* e em sua *Poética* que o temor nasce da miséria de nossos semelhantes. A verdadeira resposta se deve tirar da *própria doutrina de Aristóteles*, que já fez ver que o assunto da tragédia é de imediato uma fábula universal que contempla todos os homens em geral; não se trata de Édipo, nem de Atreus, nem de Thiestes, é do homem comum, a quem se dá o nome que se quer, mas, para deixar sua ação maior e mais crível, o poeta lhe dá um nome ilustre que seja conhecido; todavia, ainda que essa fábula se torne singular pela imposição dos nomes, no fundo ela não muda de natureza, e permanece sempre geral; é sempre um homem comum de que se trata sob o nome de um príncipe ou de um rei. Assim Aristóteles teve razão em chamar esses príncipes e esses reis de 'nossos semelhantes'; →

A diferença nas concepções que Dacier e Corneille têm do rei sobre o palco é pequena mas decisiva. Dacier fala do homem que o poeta tem em vista, mas, para satisfazer as exigências da poesia em geral e da tragédia em particular, ele lhe dá um nome régio. A coroa conferiria grandeza à ação, e o nome, sendo um nome histórico, asseguraria — como Aristóteles já afirmara — a verossimilhança da ação: o que aconteceu é possível. Em contrapartida, Corneille fala do rei como homem, para ele a coroa e o cetro não são meros meios de representação a serviço do estilo idealizante, de que Aristóteles já tratara nas passagens que posteriormente foram mal interpretadas, no sentido da cláusula dos estados, mas, ao contrário, trata-se do novo modo de representação que ele (Corneille) tem em mente e que mostra no rei também o homem, garantindo assim, para além dos limites da condição, o temor e a piedade também na platéia burguesa. O fato de que Corneille, em *plein classicisme*, ouse difundir um novo modo de representação, tem a ver não somente com o gosto de seus conterrâneos, que — como ele diz na dedicatória a *Don Sanche*, dirigida a um holandês, "aiment la nouveauté" (*Epître*, p. 607). Ele pode lembrar igualmente as premissas históricas e políticas específicas da tragédia grega, às quais ele contrapõe as da tragédia francesa de seu tempo.

> Notre maxime de faire aimer nos principaux acteurs n'était pas de l'usage de nos anciens, et ces républicains avaient une si forte haine des rois, qu'ils voyaient avec plaisir des crimes dans les plus innocents de leur race (*Discours*, p. 104).[10]

Dificilmente se poderá partilhar a opinião de Corneille de que o deleite dos atenienses com objetos trágicos, como o inocente vir-a-ser-culpado de Édipo, se atribuiria a seu antimonarquismo. Mas é de considerar notável a consciência histórica, a consciência das diferenças historicamente condicionadas entre a poesia antiga e a moderna — uma consciência que de modo algum se

> pois o poeta não quis imitar as ações dos reis, mas as ações dos homens; somos nós que ele representa. 'Mutato nomine de te fabula narratur'.] Dacier, op. cit., pp. 180-1.

10 ["Nossa máxima de fazer amáveis nossos principais atores não era o costume dos antigos, e esses republicanos tinham um ódio tão forte de reis que eles viam com prazer crimes nos mais inocentes de sua raça".]

encontrava difundida no pensamento poético de sua época. Ela mostra Corneille como precursor do século XVIII, tanto quanto o princípio de representação a que ele apela ao distanciar-se da Antigüidade: a máxima de fazer os heróis dos dramas parecerem amáveis. Ao professar essa máxima, ele prepara, de um lado, aquela sentimentalidade que — como já indicamos — desempenhará um papel muito maior na recepção de *O mercador de Londres* do que a consciência da condição burguesa e a moral do mercador. De outro lado, essa intenção representa o denominador comum dos dois novos gêneros, a *comédie héroïque* e a *tragédie bourgeoise*, dos quais um foi desenvolvido para o palco francês pelo próprio Corneille, e o outro, só um século depois, por Diderot. Na medida em que a *comédie héroïque* encontra seu lugar entre a comédia tradicional, na qual se ri à custa das *humiles atque privatae personae*, e a tragédia tradicional, em que as paixões dos espectadores devem ser purgadas à custa dos *heroes*, *duces* e *reges* (seja lá o que isso significa exatamente), ela cria um espaço livre para a humanidade, a piedade, a simpatia e a admiração. Desse modo, ela se situa nas proximidades do outro gênero intermediário, a *tragédie domestique et bourgeoise*, que em sua variante francesa, e logo depois também na alemã, não expõe conflitos de classe e sim aquela sentimentalidade pela qual os seres humanos, unidos na pequena família burguesa, não ousam decidir seus conflitos, senão os reprimem nas lágrimas de comoção e de lamento. Essa afinidade da *comédie larmoyante*, que pode ser considerada a sucessora da *comédie héroïque* e da *tragédie domestique*, vem claramente à tona nos escritos teóricos de Diderot; ela pode ser também a razão secreta de por que Corneille, em sua justificação da *comédie héroïque*, empenha-se ao mesmo tempo em legitimar o drama burguês antes da hora.

Sua hora chega com Diderot. Entre os seus escritos de estética, são da máxima relevância para a teoria do novo gênero os dois seguintes: o diálogo *Conversações sobre "O filho natural"* (1757) e o *Discurso sobre a poesia dramática*, publicado em 1758 como adendo do segundo drama burguês de Diderot, *O pai de família*.[11]

11 Denis Diderot, "Entretiens sur 'Le fils naturel'", in Paul Vernière (ed.), *Œuvres esthétiques* (Paris [1757] 1965), pp. 80-175. "Discours de la poésie dramatique" [1758], in *Œuvres* →

O princípio de Corneille, segundo o qual o efeito da tragédia se basearia em que os reis são homens assim como os espectadores burgueses, retorna em passagens decisivas da fundamentação de Diderot da teoria do drama burguês. Nas *Conversações*, a propósito da cena V/4 da *Ifigênia* de Racine, que Diderot admirava, ele diz sobre Clitemnestra, cuja filha está para ser sacrificada:

> Si la mère d'Iphigénie se montrait un moment reine d'Argos et femme du général des Grecs, elle ne me paraîtrait que la dernière des créatures. La véritable dignité, celle qui me frappe, qui me renverse, c'est le tableau de l'amour maternel dans toute sa vérité (Œ. E., p. 91).[12]

A tragédia deve sua dignidade e sua grandeza não à circunstância de seus heróis serem reis e rainhas, mas ao quadro verdadeiro, o *tableau* dos sentimentos que os movem. *Tableau* e *vérité* são duas palavras-chave da estética de Diderot, às quais ainda voltaremos. Aqui vamos falar primeiramente do que a rainha Clitemnestra revela como mãe e do que o critério de *vérité* e a forma estética do *tableau* determinam, ou seja, de seu amor pela filha, de seus sentimentos. No diálogo que o Autor mantém com Dorval, seu *alter ego* e protagonista de *O filho natural*, é dado pouco depois um segundo exemplo, desta vez tirado não da poesia trágica mas da realidade. Dorval conta a história de uma camponesa que manda o marido ir até a família dela, residente numa aldeia vizinha. Ali ele é assassinado por um de seus cunhados. No dia seguinte, Dorval entra na casa em que o ato foi cometido. "J'y vis", diz ele, repetindo o termo da passagem sobre Clitemnestra, e prossegue:

> J'y vis un *tableau*, e j'y entendis un discours que je n'ai point oubliés. Le mort était étendu sur un lit. Ses jambes nues pendaient hors du lit. Sa femme échevelée était à

→ *esthétiques*, op. cit., pp. 189-287. Edição brasileira: *Discurso sobre a poesia dramática*, trad., apres. e notas de Luiz Fernando Franklin de Mattos (São Paulo: Brasiliense, 1986).

12 ["Se a mãe de Ifigênia se mostrasse um momento rainha de Argos e mulher do general dos gregos, ela não pareceria senão a última das criaturas. A verdadeira dignidade, aquela que me toca, que me transtorna, é o quadro do amor materno em toda sua verdade".]

terre. Elle tenait les pieds de son mari; et elle disiat en fondant en larmes, et avec une action qui en arrachait à tout le monde : 'Hélas! quand je t'envoyai ici, je ne pensais pas que ces pieds te menaient à la mort'. Croyez-vous qu'une femme d'un autre rang [uma princesa, uma rainha] aurait été plus pathétique? Non. La même situation lui eût inspiré le même discours. Son âme eût été celle du moment; et ce qu'il faut que l'artiste trouve, c'est ce que tout le monde dirait en pareil cas; ce que personne n'entendra, sans le reconnaître aussitôt en soi.

Les grands intérêts, les grandes passions. Voilà la source des grands discours, des discours vrais... (Œ. E, p. 99; grifo de Szondi).[13]

A analogia entre as duas passagens é manifesta. Ao se observar a diferença de que na primeira o exemplo é tirado de uma cena de Racine e na segunda, da realidade, então não se pode ignorar, por outro lado, que o segundo exemplo é aduzido por Dorval, um personagem do mundo fictício de *O filho natural*: a realidade da camponesa é também uma ficção poética. E pouco peso tem igualmente a segunda diferença: que ali o aspecto humano se destaca em uma rainha e aqui, em uma camponesa, pois nisso ela não seria superada por uma rainha. Mas é digno de nota um outro elemento. Enquanto os versos de Clitemnestra ofereceriam um quadro do amor materno "dans toute sa vérité", na seqüência da cena descrita por Dorval é dito que as grandes paixões seriam a fonte dos "discours vrais", dos discursos verdadeiros. Se a verdade aparece de início, ainda no sentido tradicional, como harmonia entre a coisa e sua expressão, então, na segunda passagem, ela é produzida pela coisa mesma, ou seja, pelas grandes paixões. Designação da *adaequatio*, a verdade é um postulado de

13 ["Vi ali um *quadro*, e ouvi ali um discurso que nunca mais esqueci. O morto estava estendido sobre um leito. Suas pernas nuas pendiam para fora. Sua mulher desgrenhada estava no chão. Segurava os pés de seu marido; e dizia afundando em lágrimas, e com movimentos que a livravam de todo o mundo: 'Ai! quando te enviei para cá, não pensei que estes pés te levariam à morte'. Credes que uma mulher de outra posição teria sido mais patética? Não. A mesma situação lhe teria inspirado o mesmo discurso. Sua alma teria sido aquela do momento; e o que o artista precisa encontrar é o que todo mundo diria em caso similar; o que ninguém entenderá sem o reconhecer logo em si. / Os grandes interesses, as grandes paixões. Eis a fonte dos grandes discursos, dos discursos verdadeiros..."]

estilo voltado contra o critério onipotente do classicismo francês, o da *décence*. Desse modo, Dorval vem a falar de Clitemnestra numa réplica a um indignado "Mais la décence! la décence!" (Œ. E., p. 90) do Autor, que por sua vez reage à exigência de Dorval de que o teatro deva oferecer "tableaux réels". A influência que o critério da *bienséance* tinha sobre a *tragédie classique* é percebida pelo fato de ela não tolerar nenhum assassinato sobre o palco. A observação de Dorval de que "Presque tous les hommes parlent bien en mourant" (Œ. E., p. 99) é, nesse sentido, não somente o elogio dos moribundos mas também uma crítica à tragédia tradicional. Contra a exclamação "Mais la décence!", ele aduz agora três exemplos que, ao mesmo tempo, dão os contornos do *Théâtre imaginaire* de Diderot:

> La maîtresse de Barnevelt entre échevelée dans la prison de son amant. Les deux amis s'embrassent et tombent à terre. Philoctète se roulait autrefois à l'entrée de sa caverne. Il y faisait entendre les cris inarticulés de la douleur. Ces cris formaient un vers peu nombreux; mais les entrailles du spectateur en étaient déchirées. Avons-nous plus de délicatesse et plus de génie que les Athéniens? [...] Quoi donc, pourrait-il y avoir rien de trop véhément dans l'action d'une mère dont on immole la fille? Qu'elle coure sur la scène comme une femme furieuse ou troublée; qu'elle remplisse de cris son palais; que le désordre ait passé jusque dans ses vêtements, ces choses conviennent à son désespoir (Œ. E., pp. 90-91).[14]

E seguem-se então as frases já citadas sobre Clitemnestra.

As três cenas de *O mercador de Londres* de Lillo, do *Filocteto* [*Philoket*] de Sófocles e da *Ifigênia* de Racine, ou, mais exatamente, os esboços que nos são

14 ["A amante de Barnevelt entra desgrenhada na prisão de seu amante. Os dois amigos se abraçam e caem ao chão. Filocteto rolava-se outrora à entrada de sua caverna. Ele fazia ouvir os gritos inarticulados da dor. Esses gritos formavam um verso pouco numeroso; mas as entranhas do espectador eram dilaceradas por eles. Temos mais delicadeza e mais gênio que os atenienses? [...] Então não poderia haver nada de demasiado veemente na ação de uma mãe de quem imolam a filha? Que ela corra o palco como uma mulher furiosa ou transtornada; que ela cubra de gritos o seu palácio; que a desordem tenha chegado até às suas vestes, essas coisas convêm a seu desespero".]

dados nesse trecho, revelam a concepção de Diderot sobre o que a tragédia é ou deveria ser. Por isso temos de examinar em seus traços comuns os três exemplos, os quais vieram a ser paradigmas para a teoria do drama de Diderot. Eles nos servirão como ponto de partida para a exposição dessa teoria; enfim, a sua teoria do drama burguês. Mas antes é preciso esclarecer uma questão filológica. Diderot fala de uma cena de Lillo: a amante de Barnwell entra desgrenhada no cárcere de seu amante. Os dois se abraçam e caem ao chão. De que cena e de que mulher se trata aqui: de Millwood ou de Maria? Vernière, o editor das *Œuvres Esthétiques*, adverte em uma nota de pé de página que o cenário do último encontro entre Barnwell e Millwood não é o cárcere, mas o local da execução.[15] O que é correto, e é provável que a memória de Diderot lhe tenha pregado uma peça. Mas a cena entre Barnwell e Millwood no local da execução é precedida pela cena entre ele e Maria no cárcere — Diderot poderia ter se referido a esta? Depõe contra a expressão "maîtresse de Barnevelt", o que Maria, apesar do seu amor, não se tornou exatamente, e também a frase sobre Barnwell como "son amant". Também a indicação muito importante, como veremos, de que a amante de Barnwell entra no cárcere "échevelée" e desarrumada não concerne — pelo menos no original — a Maria, mas a Millwood, da qual se diz que parecia "wild, ruffled with passion, confounded, and amazed".[16] Por outro lado, Millwood não vai até Barnwell, como descreve Diderot, "La maîtresse de Barnevelt entre échevelée dans la prison de son amant", mas ambos, acompanhados por um guarda e o carrasco, entram em cena com as duas forcas e uma multidão embasbacada ao fundo, e o diálogo que se dá entre os dois não toca mais no seu amor, limitando-se a seu crime e à expiação que Barnwell busca, suplicando a Deus, e que Millwood rejeita, em rebelião desesperada contra a idéia de uma providência divina. Mesmo que se suponha um lapso de memória, a indicação de Diderot não pode se referir a essa disputa religiosa levada à frente das forcas, do carrasco e dos espectadores, já que ele escreve: "Les deux amis s'embrassent et tombent à terre". Se na cena entre Maria e Barnwell no cárcere tampouco se fala que eles "caem

15 *Œ. E.*, p. 90, n. 2.
16 ["desarrumada, exaltada com paixão, perplexa e aturdida".] *LM*, apêndice B, última cena.

ao chão", então há pelo menos a referência ao abraço. Barnwell diz a Maria: "Would you, bright excellence, permit me the honor of a chaste embrace, the last happiness this world could give were mine". Indicação de cena: "She inclines toward him; they embrace" (LM, V, 10, p. 6 ss.).[17] O que implica, no entanto, que Diderot, quando descreveu, provavelmente de memória, a cena de *O mercador de Londres*, talvez tenha confundido não tanto o cárcere com o local da execução, mas muito mais Maria com Millwood, como se a cena de despedida lacerante tivesse se desenrolado entre Barnwell e Millwood. Talvez essa hipótese possa se comprovar valendo-se da tradução francesa de *O mercador de Londres*, publicada em 1748 por Clément de Genève, duas décadas antes da adaptação de Mercier.[18] Mas para a resposta a essa questão não é menos decisiva a intenção global da passagem em que Diderot coloca a cena de Lillo ao lado das de *Filocteto* e de *Ifigênia*. Se venho a falar aqui tão detidamente desse problema de detalhe filológico, é menos porque tem a ver com nossa interpretação igualmente detida de *O mercador de Londres*, do que pelo fato de ele só se resolver claramente no quadro de uma interpretação do trecho inteiro, mais exatamente, no contexto da teoria dramática de Diderot. E nosso propósito é justamente este: a exposição e a interpretação da teoria dramática de Diderot.

Vamos nos ater, portanto, à reprodução da cena em Diderot (em vez de nos atermos à cena em Lillo, deixando ainda em aberto de qual cena se trata, a do cárcere ou a do local da execução), e compará-la com a descrição que Diderot faz das duas outras cenas. O que as três cenas possuem em comum é determinado pela intenção polêmica com que sua menção se dirige contra a censura indignada do interlocutor de Dorval, o Autor: "Mais la décence! La décence!". Todos os três heróis atentam contra a decência. A amante de Barnwell, desgrenhada, entra em cena e — de acordo com Diderot — se lança ao chão junto com ele. Filocteto rola-se ao chão e grita, sendo que seus gritos não se ajustam

17 ["Permitir-me-íeis, radiante excelência, a honra de um abraço inocente, a felicidade última que este mundo poderia dar seria minha". Indicação de cena: "Ela se inclina em direção a ele; eles se abraçam".]

18 L. S. Mercier, *Jenneval*, op. cit.

ao metro trágico (é o que significa a frase "Ces cris formaient un vers peu nombreux", *nombreux* na acepção de harmônico, eufônico). Clitemnestra também atenta contra a decência ao não se portar como uma rainha, esquecendo o que se espera de seu papel social; em vez disso, ela grita transtornada, exprimindo somente o que a move: o amor pela filha e a angústia de perdê-la.

Atenta contra a decência também a reação dos espectadores ou dos leitores a essas cenas. O *tableau* do amor materno que Clitemnestra oferece é um "qui me frappe, qui me renverse", escreve Diderot. E os gritos de Filocteto *déchirent* "les entrailles du spectateur". O desvario e o desmedido no efeito das cenas correspondem tanto ao que se expressa nelas quanto ao modo como isso acontece. Com as duas coisas — conteúdo e forma, caso se queira — Diderot volta-se contra a *tragédie classique* petrificada em norma, contra a *tragédie classique* vazia e matraqueadora, como a que estava ainda em vigor na França da época, nos meados do século XVIII, em Crébillon e até em Voltaire.

Ao mesmo tempo, as três cenas mencionadas — a de *O mercador de Londres*, de *Filocteto* e da *Ifigênia* de Racine — contêm indícios sobre a concepção de Diderot acerca da nova linguagem dramática que teria de substituir a do classicismo. Como se sabe, a peça de Lillo foi escrita em prosa, mas em uma cujo *pathos* ininterrupto nunca deixa de propiciar um retorno secreto ao verso branco da tragédia tradicional. Por exemplo, a seguinte frase de Trueman, que se deixa assentar numa série de versos brancos (o assunto é o conflito no coração de Barnwell):

> Oh, give it vent and let me share your grief!
> 'Twill ease your pain, should it admit no cure,
> And make it lighter by the part I bear.[19]

19 *L.M.*, II, 2. No original: "Something dreadful is laboring in your breast. Oh, give it vent and let me share your grief! 'Twill ease your Pain, should it admit no cure, and make it lighter by the part I bear". ["Algo terrível atormenta vosso coração. Oh, dai-lhe vazão e deixai-me partilhar vossa pena! Isso atenuará vossa dor, se é que não admite cura, e a deixará mais leve pela parte que eu carregar".]

A prosa de Diderot nas duas peças, *O filho natural* e *O pai de família*, será muito mais conseqüente, sem nostalgia classicista. Nas *Conversações*, há uma observação expressa de que a *tragédie domestique* parece tender à exclusão do verso (Œ. E., p. 167), e no segundo tratado, o *Discurso sobre a poesia dramática* [*Discours de la poésie dramatique*], Diderot dá a pensar, em forma de pergunta, nas razões que motivam a substituição do verso pela prosa:

> Je me suis demandé quelquefois si la tragédie domestique se pouvait écrire en vers; et, sans trop savoir pourquoi, je me suis répondu que non. [...] Ce genre exigerait-il un style particulier dont je n'ai pas la notion? ou la *vérité* du sujet et la *violence* de l'intérêt rejetteraient-elles un langage symétrisé? La condition des personnages serait-elle trop voisine de la nôtre, pour admettre une harmonie régulière? (Œ. E., pp. 216-7; grifos de Szondi).[20]

Ora, no que se refere à cena de *O mercador de Londres*, ela talvez tenha sido para Diderot ainda mais importante por sua mudez, por sua forma pantomímica, reduzida à mímica e à gestualidade do que por sua linguagem em prosa. "La maîtresse de Barnevelt entre échevelée dans la prison de son amant. Les deux amis s'embrassent et tombent à terre" (Œ. E., p. 90). A cena, tal como invocada aqui, desvia-se não só do princípio estilístico da *tragédie classique*, determinada pelo ideal da *bienséance*, mas igualmente de seu princípio formal. Este consiste no caráter exclusivamente lingüístico da representação da realidade — a realidade só existe na *tragédie classique* na medida em que se tornou linguagem. Em contraposição a isso, Diderot dá atenção à linguagem do gesto, à forma da pantomima. Dorval diz:

> Nous parlons trop dans nos drames et, conséquemment, nos acteurs n'y jouent pas assez. Nous avons perdu un art, dont les anciens connaissaient bien les ressources.

20 ["Eu já me tinha perguntado algumas vezes se a tragédia doméstica se poderia escrever em verso; e, sem saber muito porquê, havia-me respondido que não. [...] Esse gênero exigiria um estilo particular do qual eu não tinha a noção? ou a *verdade* do assunto e a *violência* do interesse rejeitariam uma linguagem simetrizada? A condição dos personagens seria demasiado vizinha da nossa para admitir uma harmonia regular?"]

> Le pantomime jouait autrefois toutes les conditions, les rois, les héros, les tyrans, les riches, les pauvres, les habitants des villes, ceux de la campagne, choisissant dans chaque état ce qui lui est propre; dans chaque action, ce qu'elle a de frappant (Œ. E., p. 100).[21]

Desse modo, a pantomima é colocada a serviço da reprodução da diversidade empírica, ela é um meio artístico do realismo, tanto mais importante porque nos dramas de Diderot a linguagem renuncia, de forma conseqüente, a toda estilização pelo metro e pela rima, sem poder, no entanto, adequar-se à particularidade a ser reproduzida. Quem espera dos dois dramas de Diderot um naturalismo do tipo das primeiras obras de Gerhart Hauptmann ou mesmo de *Os últimos dias da humanidade* [*Die letzten Tage der Menschheit*], de Karl Kraus, ficará muito desiludido durante a leitura.

À prosa e à pantomima na cena de Lillo contrapõe-se a medida de verso clássico em *Filocteto* e em *Ifigênia*. Mas para Diderot essas cenas também dão testemunho da precedência dos sentimentos e das paixões sobre a uniformidade do metro. Diderot alude aos versos 745-746 do *Filocteto* de Sófocles, aos gritos *Apâpapai, papâ, papâ, papâ, papai*, justamente porque quebram a medida do verso trágico, e os alexandrinos de Racine, que — como mostrou Theophil Spoerri[22] — já demonstram em relação aos alexandrinos de Corneille um fissuramento passional, como que uma perda reiterada da cesura, Diderot, em uma passagem posterior das *Conversações*, os deixa mais flexíveis ao estado psicológico da heroína, Clitemnestra, ao propor reescrever, para um libreto de ópera, os versos "Barbares! arrêtez; C'est le pur sang du dieu qui lance le tonnerre...", do seguinte modo:

21 ["Falamos demais em nossos dramas, e, conseqüentemente, nossos atores não desempenham muito. Perdemos uma arte, cujos recursos os antigos conheciam bem. A pantomima desempenhava outrora todas as condições, os reis, os heróis, os tiranos, os ricos, os pobres, os habitantes das cidades, aqueles do campo, escolhendo em cada estado o que lhe é próprio; em cada ação, o que ela tem de marcante".]

22 Theophil Spoerri, *Dante und die europäische Literatur* (Col. Sprache und Literatur 6) (Stuttgart, 1963), p. 166.

> Barbares; barbares, arrêtez, arrêtez... c'est le pur sang du dieu qui lance le tonnerre..., c'est le sang... c'est le pur sang du dieu qui lance le tonnerre... Ce dieu vous voit... vous entend... vous menace, barbares... arrêtez! (Œ. E., p. 169).[23]

Só assim, no vínculo de uma linguagem fracionada, que lembra o Sturm und Drang alemão, com uma música que evoca e transcreve as variações do sentimento, é que se pode expor inteiramente a realidade específica da situação de Clitemnestra. "L'état de Clytemnestre doit arracher de ses entrailles le cri de la nature" (Œ. E., p. 168).[24] Esse grito da natureza, que a arte não está autorizada a harmonizar, que deve estremecer o palco do teatro imaginário de Diderot, tanto por mediação estética como sem nenhuma mediação, é em última instância o objetivo por conta do qual ele renuncia à tradição clássica do drama. Nesse sentido, há um salto qualitativo entre Diderot e um Lillo ou um Moore. A cena da camponesa — "elle disait en fondant en larmes, et avec une action qui en arrachait à tout le monde" (Œ. E., p. 99) — mantém-se ainda naquele estilo sentimental que marcou também *O mercador de Londres* de Lillo, embora não a figura do orgulhoso mercador, mas a de sua filha. Tanto lá como aqui, a musa trágica substitui a pompa de outrora com o brilho das lágrimas, para retomar as palavras do prólogo de Lillo. Elas escorrem sempre que o conflito não pode ser decidido. Seu lugar social é a pequena família, estabelecida nos séculos XVII e XVIII como forma de organização social da burguesia ascendente. As duas *tragédies domestiques* de Diderot tentam lhe fazer justiça. Porém, ao receitar aquele grito da natureza que o guerreiro Filocteto, realmente ferido, e o animal-mãe Clitemnestra, metafisicamente ferida, soltam de maneira paradigmática, sua teoria do novo drama não se afasta somente da *tragédie classique*, ela se afasta na mesma medida da *tragédie domestique* que, contudo, ela quer fundamentar. Essa cisão interna e essa tensão interna determinam a relação entre os dramas e a teoria dramática de Diderot, e projetam a questão sobre até que ponto a nova ideologia da natureza, um culto ao bárbaro, já não é uma

23 ["Bárbaros; bárbaros, parai, parai... é o puro sangue de deus que lança o raio... é o puro sangue... é o puro sangue de deus que lança o raio... Esse deus vos vê... ouve... ameaça, bárbaros... parai!"]

24 ["O estado de Clitemnestra deve arrancar de suas entranhas o grito da natureza".]

reação ao derramar de burguesas e civilizadas lágrimas — a questão sobre até que ponto esse dualismo não corresponde à contradição interna que caracteriza o heterogêneo Iluminismo do século XVIII e que se manifesta com especial evidência nos dois pólos representados por Rousseau e Voltaire.

No centro da teoria dramática de Diderot, cujas intenções críticas e programáticas temos procurado expor aqui, encontra-se o postulado do *genre sérieux* e, portanto, do drama burguês, da *tragédie domestique et bourgeoise*. A dupla expressão *domestique et bourgeoise*, que a língua inglesa também conhece (fala-se de *domestic drama* e de *middle-class tragedy*), não tem correspondência na alemã. Daí as contradições eventuais entre a designação do gênero de *bürgerliches Trauerspiel* e a condição dos personagens (Sir William Sampson, ou até Luís XVI, que no ano de sua execução, despojado da cabeça real, torna-se herói do drama burguês *Ludwig Capet, oder Der Königsmord*, de Ernst Ludwig Ysenburg von Buri).[25] Lothar Pikulik, que chama a atenção para essa obra esquecida, tem razão sem dúvida quando interpreta a palavra *bürgerlich* da designação alemã do gênero não tanto como uma definição da condição social, mas antes como nome para o privado, para o doméstico.[26] Mas, sem dúvida também, ele não tem razão alguma quando menospreza o enraizamento dessa nova forma de vida e de sua ideologia na classe burguesa em ascensão. O século XVIII é o século não só da burguesia mas também do aburguesamento — de um processo de igualização que começou muito antes de a guilhotina operá-lo violentamente na última década. Por isso, o pequeno aristocrata no drama burguês pode dar testemunho, é verdade, da ausência de propósitos relativos à luta de classes na época anterior a Mercier e ao Sturm und Drang, mas não, como pensa Pikulik, da desvinculação do novo gênero em relação à burguesia (op. cit., p. 171).

Devemo-nos lembrar disso ao tratarmos de Diderot, pois ele não exemplifica sua concepção do novo gênero, como Lillo, valendo-se do comerciante burguês, mas de uma rainha, Clitemnestra, e de uma camponesa. Essa função de modelo cabe a Clitemnestra porque ela esquece que é rainha e limita-se a

25 E. K. L. Ysenburg von Buri, *Ludwig Capet, oder Der Königsmord. Ein bürgerliches Trauerspiel in vier Aufzügen*, op. cit.

26 L. Pikulik, op. cit., pp. 152-3 e 172-174.

conferir expressão à mãe e à sua dor privada. E à camponesa porque sua dor lhe propicia uma verdade e uma dignidade da expressão em que não a veríamos sobrepujada mesmo por personagens de posição superior. Eis o aspecto humano universal, a crença decisiva da ideologia burguesa revolucionária do século XVIII. Mas eis, ao mesmo tempo, a natureza, a cujo culto se dedicaram Diderot e Rousseau, responsável talvez pelo fato de as duas heroínas do drama burguês mencionadas por Diderot, a mãe e a esposa, não pertencerem à condição burguesa e à cidade, mas à natureza — seja ao arcaico da mitologia grega, seja à vida do campo. Não se deve abstrair essa contradição do ideário de Diderot; ela aparece nele de múltiplas formas, por exemplo, quando confessa, em uma carta à sua amante Sophie Volland, ter enveredado numa filosofia (a do Iluminismo e da *Encyclopédie*) que seu espírito aprova, mas o coração rejeita. Como vamos mostrar agora, é contraditória também a teoria dramática de Diderot; seus dois dramas burgueses, *O filho natural* e *O pai de família*, contradizem completamente alguns dos mais importantes postulados dessa teoria.

Vimos que Diderot recorre a uma heroína trágica de Racine. O fato de ele reescrever os seus versos para um libreto de ópera, libertando-os do metro alexandrino e intensificando a erupção passional das palavras, poderia fazer crer que já não se trata tanto do próprio Racine, mas muito mais da recepção diderotiana de Racine, o que lhe desperta a admiração. No entanto, no prefácio de Racine a *Bérénice*, encontram-se frases que Diderot introduz nas *Conversações sobre "O filho natural"* [*Entretiens sur "Les fils naturel"*] quase sem nenhuma modificação; frases com que o autor de *Bérénice* trata de legitimar a pobreza de ação e a esfera privada da peça.

> Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et [...] tout ce grand nombre d'incidents a toujours été le refuge des poètes qui ne sentaient dans leur génie ni assez d'abondance, ni assez de force, pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression.[27]

27 ["Toda a invenção consiste em fazer algo do nada, e [...] todo esse grande número de incidentes foi sempre o refúgio dos poetas que não sentiam em seu gênio nem abundância →

Diderot não insistirá mais na elegância da expressão, mas o restante — a exigência de uma ação simples, sustentada pela violência das paixões e pela beleza dos sentimentos — coincide exatamente com o ponto por onde ele próprio começa. "J'aime mieux" — diz seu *alter ego* Dorval no início das *Conversações* — "j'aime mieux qu'une pièce soit simple que chargée d'incidents" (Œ.E., p. 81).[28] Mais importante do que a multiplicidade de incidentes seria o vínculo entre eles. Ele estaria inclinado a dar fé antes a um grande número de eventos aproximados da *expérience journalière*, da experiência cotidiana, a qual seria a regra inalterável da verossimilhança dramática, parecendo que um provoca o outro de modo necessário, do que a dois eventos seguindo-se ao acaso ou dando-se simultaneamente. Diderot, *alias* Dorval, concorda com Racine no postulado da simplicidade da ação, mas vai além dele ao supor, de um lado, os acontecimentos da *expérience jounalière* como instância de controle e requerer, de outro (embora em íntima relação com isso), uma necessidade na seqüência dos momentos da ação. "L'art d'intriguer consiste à lier les événements, de manière que le spectateur sensé y aperçoive toujours une raison qui le satisfasse",[29] prossegue Dorval (Œ. E., p. 81). Naturalmente, não se poderá dizer que faz parte da experiência do cotidiano que atrás do que acontece esteja sempre a razão e que tudo tem seu fundamento discernível, nem se pretenderá qualificar a abundância de acontecimentos, como a que caracteriza o teatro elisabetano, de simplesmente inadequada à realidade. Apenas duas décadas depois de Diderot, Herder indicará, em seu ensaio sobre Shakespeare, o conteúdo de verdade histórica da ação simples, tal como a tragédia ática a conhece, e do "acontecimento" múltiplo, tal como o drama shakespeariano o conhece[30] — à força de uma consciência histórica que Diderot ainda não ou só

→ nem força o bastante para cativar durante cinco atos seus espectadores por uma ação simples, sustentada pela violência das paixões, pela beleza dos sentimentos e pela elegância da expressão".] Jean Racine, "Préface a 'Bérénice'", in R. Picard (ed.), *Œuvres complètes*, vol. I (Paris: Bibliothèque de la Pléiade [1670] 1950), p. 466.

28 ["Prefiro que uma peça seja simples a carregada de incidentes".]

29 ["A arte de intrigar consiste em ligar os acontecimentos de maneira que o espectador sensato perceba sempre aí uma razão que o satisfaça".]

30 J. G. Herder, "Shakespeare", in *Sturm und Drang. Kritische Schriften* (Heidelberg [1773] 1949). Cf. pp. 567 e 573.

raramente possui. Uma passagem das *Conversações*, onde é relatado que *O filho natural* não foi escrito para ser apenas drama burguês mas também tragédia, torna particularmente claro o quanto se deve relativizar historicamente a teoria dramática de Diderot, isto é, entendê-la a partir dos dados de sua época. Essa segunda peça, resumida por Dorval, é — como nota com razão o editor das *Œuvres esthétique*[31] — menos uma tragédia do que, de forma considerável, um melodrama ruim. Mas ele não tem razão quando julga que Diderot não entendeu — ou que até mesmo não quis entender — que a tragédia seria de natureza cultual e mítica. Pois a tragédia do século XVII e do XVIII não o era, e o que testemunha o resumo da tragédia fictícia *O filho natural* — felizmente também como ficção — não é nada senão o triste estado a que decaiu a tragédia no século XVIII. Nesse sentido, o drama burguês não é tanto uma usurpação mas uma continuação legítima do drama sério e sua adaptação à realidade social da época. Os elementos da tragédia tradicional que o drama sério quer dispensar, e contra os quais polemiza o seu teórico Diderot, não são falsos *per se*, mas se tornaram historicamente falsos. O que é correto especialmente em relação ao *coup de théâtre* (lance teatral). Nas *Conversações*, ele é definido como "un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages" (Œ. E., p. 88).[32] Diderot e Dorval preferem a esse incidente inesperado e imprevisto, que interfere no estado dos personagens e subitamente os modifica, o *tableau*, o quadro cênico, definido como "une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile" (Œ.E., p. 88).[33] Porém, se ao *tableau* é atribuído mais verdade do que ao *incident imprévu* — denominado *coup de théâtre* porque sentido como falso, como meramente teatral e efetuado pelas regras do teatro —, não é porque ele *eo ipso*, além de toda a história, acaba participando dos fatos, mas porque para a sociedade burguesa

31 Œ. E., p. 147, n. 1.

32 ["um incidente imprevisto que se passa em ação e que muda subitamente o estado dos personagens".]

33 ["uma disposição tão natural e tão verdadeira desses personagens sobre o palco que, representada fielmente por um pintor, me agradaria numa tela".]

do século XVIII o imprevisto foi na verdade proscrito.[34] A conduta racional de que falamos com base no ensaio de Max Weber tem por missão também a eliminação do acaso. Este, a *fortuna*, era a estrela-guia daquele tradicionalismo que, segundo Weber, o capitalismo dissolveu:

> Em regra, não foram especuladores arrojados e inescrupulosos, naturezas econômicas aventureiras, como as que se encontram em todas as épocas da história da economia, ou simplesmente 'grandes adinheirados' que deram essa guinada exteriormente discreta e, no entanto, decisiva para o estabelecimento da vida econômica, juntamente com esse novo espírito, mas sim homens educados na dura escola da vida, ao mesmo tempo ousados e ponderadores, mas sobretudo *sóbrios* e *constantes*, intensa e completamente entregues à causa, com visões e 'princípios' estritamente burgueses (*Die protestantische Ethik*, op. cit., pp. 58-9; grifos de Max Weber).

Talvez tenha cooperado na proscrição do *coup de théâtre*, mais do que esse tipo social do primeiro capitalismo — ponderador e calculador, avesso à especulação e entendendo o trabalho por algo incessante — o seu lugar social, isto é, a família e o *intérieur*. É na corte que os *coups de théâtre* encontram o seu lugar, eles espelham o humor suscetível dos príncipes, a inconstância das coalizões ali onde cada um está à caça de poder, favor e sorte, *homo homini lupus*. A reviravolta repentina só se torna *coup de théâtre* para um público que a conhece apenas no teatro: justamente o burguês. Sua vida é primariamente a vida em família. E, enquanto as grandes famílias feudais, as casas e as linhagens, como se sabe, defrontavam lutas pelo poder e intrigas da corte não como entidades invioláveis, senão que — conforme os dados históricos — as faziam com as partes inimigas, a pequena família burguesa do século XVIII, diferentemente daquela do XIX e do XX, estava unida na certeza de que cada um quer bem ao outro, *homo homini agnus*. Na era da sentimentalidade, a relação dos membros da família entre si e a da família consigo mesma são

34 Cf. Peter Szondi, "Tableau und coup de théâtre", in *Lektüren und Lektionen* (Frankfurt, 1973). Esse ensaio, em trad. inglesa, está incluído in *On Textual Understanding and other Essays* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).

determinadas pela comoção. Sua afinidade com o *tableau* pode tornar compreensível uma frase de Walter Benjamin. Num comentário a uma antologia de cartas, "Deutsche Menschen", ele escreve que a sentimentalidade seria "a asa paralisada do sentir, que se instala onde for pois já não pode mais ir adiante".[35] Nos dramas burgueses de Diderot parece que o tempo quer sempre parar; comovidos, com lágrimas nos olhos, os personagens contemplam uns aos outros e a si mesmos, e deixam-se contemplar pelo mundo ao redor, de que também fazem parte os espectadores. Antes de a cortina cair sobre *O pai de família*, sobre uma cena que não poderia ser mais tradicional, a reconciliação de todos com todos e a perspectiva de um duplo casamento, o pai de família exprime — o caráter de *tableau* da cena é garantido pela indicação de cena: "il unit ses quatre enfants, et il dit" — as palavras que colocam o antigo *tópos* teatral a serviço da sentimentalidade: "Une belle femme, un homme de bien, sont les deux êtres les plus touchants de la nature. Donnez deux fois, en un même jour, ce spectacle aux hommes".[36] Se aqui uma cena repetida inúmeras vezes na literatura da comédia dos séculos passados, já quase pertencente à lei formal, recebe um novo sentido, a cena de abertura da peça representa igualmente uma novidade no plano temático — e um elemento característico das premissas históricas e sociais do drama burguês.

A peça começa com uma descrição exata do cenário, tanto do palco como do comportamento dos personagens presentes; por um lado, essas indicações de cena servem, como já foi sugerido, para definir o caráter de *tableau* da cena e, por outro, se referem ao aspecto pantomímico da representação; observam os gestos através dos quais a verdade dos sentimentos parece falar mais diretamente do que pela fala. A minuciosidade das indicações e das descrições de cena é uma novidade em relação à tragédia tradicional e à comédia do século XVII e do começo do XVIII; ela rendeu a Diderot a reputação de pioneiro do realismo

35 Walter Benjamin, "Deutsche Menschen", in *Gesammelte Schriften*, vol. IV (Frankfurt, 1972), p. 198.

36 ["Uma bela mulher, um homem de bem, são os dois seres mais tocantes da natureza. Daí duas vezes, em um mesmo dia, esse espetáculo aos homens".] Denis Diderot, "Le père de famille", in J. Assézat (ed.), *Œuvres complètes*, t. VII, v. 12. (Paris [1758] 1875), p. 298 (doravante abreviado para Œ. C., volume, número de página, ato e cena).

teatral — não sem razão, embora só se possa falar aqui de realismo, como logo veremos, em relação ao *intérieur* burguês e à sentimentalidade aí dominante.

As indicações de cena para o primeiro ato estabelecem o seguinte:

> Le théâtre représente une salle de compagnie, décorée de tapisseries, glaces, tableaux, pendules, etc. C'est celle du Père de famille. — La nuit est fort avancée. Il est entre cinq et six heures du matin.[37]

Os personagens introduzidos em primeiro lugar são o *Père de famille* M. d'Orbesson — não um burguês, portanto —, e seu cunhado, o *Commandeur* d'Auvilé, depois Cécile, a filha do pai de família, e Germeuil, o filho de um amigo falecido de d'Orbesson e que mora na casa. A indicação de cena com que começa o primeiro ato corresponde exatamente à definição anteriormente citada do *tableau*, uma disposição dos personagens sobre o palco, tão natural e tão verdadeira que, fielmente reproduzida por um pintor, aprazeria sobre a tela. Escreve-se aqui:

> Sur le devant de la salle, on voit le Père de famille qui se promène à pas lents. Il a la tête baissée, les bras croisés, et l'air tou à fait pensif. — Un peu sur le fond, vers la cheminée qui est à l'un des côtés de la salle, le Commandeur et sa nièce font une partie de trictrac. — Derrière le Commandeur, un peu plus près du feu, Germeuil est assis négligemment dans un fauteuil, un livre à la main. Il en interrompt de temps en temps la lecture, pour regarder tendrement Cécile, dans les moments où elle est occupée de son jeu, et où il ne peut en être aperçu. — Le Commandeur se doute de ce qui se passe derrière lui. Ce soupçon le tient dans une inquiétude qu'on remarque à ses mouvements (I, 1 — Œ. C., t. VII, p. 187).[38]

37 ["O teatro representa uma sala de estar, decorada de tapeçarias, espelhos, quadros, pêndulas etc. É a sala do pai de família. — A noite está bem avançada. É entre cinco e seis horas da manhã".] Id., p. 187. A seguir, são citadas *in extenso* algumas passagens uma vez que os dois dramas burgueses são quase impossíveis de achar, salvo na edição antiga e rara de Assézat das obras completas de Diderot.

38 ["À frente da sala, vê-se o pai de família andando a passos lentos. Tem a cabeça abaixada, os braços cruzados, o ar totalmente pensativo. — Um pouco ao fundo, na direção da lareira, o »

Só depois dessa descrição, depois dessa representação muda, saem as primeiras palavras. Os primeiros a falar são os jogadores, Cécile e seu tio. O tio manda buscarem velas; motivada por essa ordem, a entrada em cena do serviçal La Brie permite depois, na segunda cena, romper o silêncio em que o *Père de famille* permaneceu até então; na conversa, primeiro com o criado, depois com seu cunhado, sua filha e com Germeuil, dá-se nome à preocupação do pai de família. Alguns trechos dessas conversas, que começam servindo ainda de contraponto ao diálogo dos jogadores:

> LE PERE DE FAMILLE › Est-ce pour leur bonheur, est-ce pour le nôtre qu'ils sont nés?... Hélas! ni l'un ni l'autre. (La Brie vient avec des bougies, en place où il en faut; et lorsqu'il est sur le point de sortir, le Père de famille l'appelle.) La Brie!
>
> LA BRIE › Monsieur.
>
> LE PERE DE FAMILLE › (après une petite pause, pendant laquelle il a continué de rêver et de se promener) Où est mon fils?
>
> LA BRIE › Il est sorti.
>
> LE PERE DE FAMILLE › A quelle heure?
>
> LA BRIE › Monsier, je n'en sais rien.
>
> LE PERE DE FAMILLE › (encore une pause) Et vous ne savez pas où il est allé?
>
> LA BRIE › Non, monsieur. [...]
>
> LE PERE DE FAMILLE › (à la Brie, toujours en se promenant et rêvant) Il vous a défendu de le suivre?
>
> LA BRIE › (feignant de ne pas entendre) Monsieur? [...]
>
> LE PERE DE FAMILLE › (toujours en se promenant et rêvant) Y a-t-il longtemps que cela dure?
>
> LA BRIE › (feignant encore de ne pas entendre) Monsieur? [...]

→ comendador e sua sobrinha jogam triquetraque. — Atrás do comendador, um pouco mais perto do fogo, Germeuil está sentado negligentemente em uma poltrona, um livro à mão. Ele interrompe de tempos em tempos a leitura, para olhar Cécile com ternura, nos momentos em que ela está ocupada com o seu jogo, e em que ele não pode ser percebido. — O comendador desconfia do que se passa às suas costas. Essa suspeita o deixa inquieto, o que é observável em seus movimentos".]

LE PERE DE FAMILLE › Que cette nuit me paraît longue! (I, 2 — Œ. C., t. VII, p. 188 ss.).[39]

La Brie deixa a sala, a partida de triquetraque chega ao fim, o *Commandeur*, Cécile e Germeuil aproximam-se do *Père de famille*.

LE PERE DE FAMILLE › Dans quelle inquiétude il me tient! Où est-il? Qu'est-il devenu?
LE COMMANDEUR › Et qui sait cela?... Mais vous vous êtes assez tourmenté pour cette nuit. Si vous m'en croyez, vous irez prendre du repos.
LE PERE DE FAMILLE › Il n'en est plus pour moi.
LE COMMANDEUR › Si vous l'avez perdu, c'est un peu votre faute, et beaucoup celle de ma soeur. C'était, Dieu lui pardonne! une femme unique pour gâter ses enfants.
CECILE › (peinée) Mon oncle! (I, 3 — Œ. C., t. VII, p. 190).[40]

Após algumas outras observações críticas, às quais sua sobrinha responde com repetidos "Mon oncle!" e seu cunhado, com o silêncio, o *Commandeur* deixa a cena. Então o *Père de famille* volta-se para a filha:

LE PERE DE FAMILLE › (après s'être encore promené tristement) Ma fille, c'est malgré moi que vous avez passé la nuit [isto é, em vigília, junto com ele].
CECILE › Mon père, j'ai fait ce que j'ai dû.

39 ["O PAI › É para a felicidade deles ou é para a nossa que eles nasceram?... Ai! nem uma nem a outra. (La Brie vem com as velas e as coloca onde são necessárias; e, quando está prestes a sair, o Pai de família o chama) La Brie! / LA BRIE › Senhor. / O PAI › (após uma pequena pausa durante a qual ele continuou a divagar) Onde está meu filho? / LA BRIE › Ele saiu. / O PAI › A que horas? / LA BRIE › Senhor, eu não sei nada sobre isso. / O PAI › (mais uma pausa) E não sabeis aonde ele foi? / LA BRIE › Não, meu senhor. [...] / O PAI › (a La Brie, sempre divagando) Ele vos proibiu de segui-lo? / LA BRIE › (fingindo não entender) Senhor? [...] / O PAI › (sempre divagando) E faz muito tempo isso? / LA BRIE › (continuando a fingir não entender) Senhor?[...] / O PAI › Como essa noite me parece longa!"]

40 ["O PAI › Em que inquietude ele me deixa! Onde está ele? O que se lhe passou? / O COMENDADOR › E quem sabe?... Mas vós vos atormentastes muito por essa noite. Se me dais crédito, ireis repousar. / O PAI › Já não tenho mais como repousar. / O COMENDADOR › Se o perdestes é um pouco vossa culpa, e muito a de minha irmã. Era, Deus a perdoe! uma mulher única para mimar os filhos. / CECILE › (penalizada) Meu tio!".]

LE PERE DE FAMILLE › Je vous sais gré de cette attention; mais je crains, que vous n'en soyez indisposée. Allez vous reposer.

CECILE › Mon père, il est tard. Si vous me permettiez de prendre à votre santé l'intérêt que vous avez la bonté de prendre à la mienne...

LE PERE DE FAMILLE › Je veux rester, il faut que je lui parle.

CECILE› Mon frère n'est plus un enfant.

LE PERE DE FAMILLE › Et qui sait tout le mal qu'a pu apporter une nuit?

CECILE › Mon père...

LE PERE DE FAMILLE › Je l'attendrai. Il me verra. (En appuyant tendrement ses mains sur les bras de sa fille.) Allez, ma fille, allez. Je sais que vous m'aimez. (Cécile sort. Germeuil se dispose à la suivre; mais le Père de famille le retient et lui dit ›) Germeuil, demeurez (I, 4 — Œ. C., t. VII, pp. 191-2).[41]

Depois segue a cena 5, um longo e — como expressamente indicado — arrastado diálogo entre o pai de família e Germeuil.

LE PERE DE FAMILLE › (comme s'il était seul, et en regardant aller Cécile) Son charactère a tout à fait changé. Elle n'a plus sa gaité, sa vivacité... Ses charmes s'effacent... Elle souffre... Hélas! depuis que j'ai perdu ma femme et que le Commandeur s'est établi chez moi, le bonheur s'en est éloigné!... [...] Ses vues ambitieuses, et l'autorité qu'il a prise dans ma maison, me deviennent de jour en jour plus importunes... Nous vivions dans la paix et dans l'union. L'humeur inquiète et tyrannique de cet homme nous a tours séparés. On se craint, on s'évite, on me laisse; je suis solitaire au sein de ma famille, et je péris... Mais le jour est prêt à

41 ["O PAI › (após ter continuado a divagar tristemente) Minha filha, é por mim que passastes a noite. / CECILE › Meu pai, eu fiz o que devia. / O PAI › Estou grato a vós por essa atenção; mas receio que estejais indisposta. Ide repousar. / CECILE › Meu pai, está tarde. Se me permitirdes tomar por vossa saúde o interesse que vós tendes a bondade de tomar pela minha... / O PAI › Quero ficar, é preciso que eu fale com ele. / CECILE › Meu irmão não é mais uma criança. / O PAI › E quem sabe todo o mal que pôde trazer uma noite? / CECILE › Meu pai... / O PAI › Eu o esperarei. Ele me verá. (Apoiando com ternura suas mãos sobre os braços da filha.) Ide, minha filha, ide. Eu sei que me amais. (Cécile sai. Germeuil se dispõe a segui-la, mas o pai de família o retém e lhe diz ›) Germeuil, ficai".]

> paraître, et mon fils ne vient point! Germeuil, l'amertume a rempli mon âme. Je ne puis plus supporter mon état... (I, 5 — Œ. C., t. VII, pp. 192-3).[42]

Depois da conversa que se segue então sobre a conduta que o filho Saint-Abin tem tomado nos últimos tempos e sobre suas possíveis razões, o pai é deixado a sós; ele ouve passos.

> LE PERE DE FAMILLE › (seul. — Il s'avance vers l'endroit où il a entendu marcher. Il écoute, et dit tristemente ›) Je n'entends plus rien. (Il se promène un peu, puis il dit ›) Asseyons-nous. (Il cherche du repos; il n'en trouve point, et il dit ›) Je ne saurais... quels pressentiments s'élèvent au fond de mon âme, s'y succèdent et l'agitent!... O coeur trop sensible d'un père, ne peux-tu te calmer un moment!... A l'heure qu'il est, peut-être il perd sa santé... sa fortune... ses moeurs... Que sais-je? sa vie... son honneur... le mien... (Il se lève brusquement, et dit ›) Quelles idées me pursuivent!
>
> (Tandis que le Père de famille erre, accablé de tristesse, entre un inconnu, vêtu comme un homme du peuple, [...] Il s'avance à pas lents. Il paraît plongé dans la peine et la rêverie.) (I, 6 — Œ. C., t. VII, pp. 195-6).[43]

42 ["O PAI › (como se estivesse só, e olhando Cécile sair) Seu caráter mudou completamente. Ela não tem mais sua alegria, sua vivacidade... Seus charmes se apagam... Ela sofre... Ai! desde que perdi minha mulher e que o comendador se estabeleceu em minha casa, a felicidade se distanciou daqui!... [...] Suas visões ambiciosas e a autoridade que tomou em minha casa se me tornam a cada dia mais importunas... Vivíamos na paz e na união. O humor inquieto e tirânico desse homem nos separou. Cada um receia o outro, o evita, e todos me abandonam; sou solitário no seio de minha família, e pereço... Mas o dia está preste a aparecer, e meu filho não chega! Germeuil, o amargor cobriu minha alma. Não posso mais suportar meu estado..."]

43 ["O PAI › (a sós. Avança em direção ao local onde ouviu passos. Escuta e diz tristemente ›) Não ouço mais nada. (Divaga um pouco, depois diz ›) Sentemo-nos. (Ele busca repouso; não o encontra, e diz ›) Eu não saberia... que pressentimentos se elevam no fundo de minha alma, sucedem-se e a agitam!... Ó coração muito sensível de um pai, não podes te acalmar um momento!... À hora que é, talvez ele tenha perdido a sanidade,...a fortuna... seus hábitos... Que sei eu? sua vida... sua honra... a minha... (Ele se levanta bruscamente, e diz ›) Que idéias me perseguem! (Enquanto o pai de família erra, abatido de tristeza, entra um desconhecido, vestido como um homem do povo [...]. Ele avança a passos lentos. Parece mergulhado em sua dor e no devaneio)".]

Como já se adivinhou, é o filho, Saint-Albin, esperado com ansiedade e apreensão. Ele esteve com Sophie, sua amada, que, de ascendência desconhecida, vive em grande pobreza, e ante a qual ele soube manter em segredo o nome e a condição (daí o disfarce); ele está desesperado porque Sophie quer deixá-lo.

Assim começa *O pai de família*, de Diderot. O motivo que domina tudo nas cinco primeiras cenas é a preocupação do pai de família com o filho, ausente durante a noite. Expõe-se — em pantomima, diálogo e monólogo — um estado emotivo; não se chega a uma ação, nem a exposição serve-lhe de preparativo. Essas primeiras cinco cenas — que representam aproximadamente um décimo do drama inteiro buscam, como um psicograma, transcrever os movimentos da alma do *père de famille*, em unidade com isso, elas oferecem um quadro, um *tableau*, de sua família. Se a cena final da peça é um quadro da apoteose, da glorificação da família que reencontrou a harmonia e se regenera, as primeiras desenham a família em perigo, em estado vulnerável, em desordem e desintegração. Não levada em conta a morte da mãe, que já é passado, a razão disso é dupla: a presença do cunhado e a ausência do filho.

Os dois motivos são, se vejo corretamente, uma novidade na história tanto da tragédia como da comédia, e seu aparecimento tem de ser visto na relação com o surgimento dos gêneros intermediários, a *comédie larmoyante* e a *tragédie domestique*. Falemos inicialmente da ausência do filho, que enche de preocupação o pai de família. É verdade que na literatura trágica dos séculos XVI e XVII, e também na literatura cômica do mesmo período, encontram-se cenas onde o pai busca se informar sobre o paradeiro do filho. Mas na tragédia o rei ou o soberano não pergunta pelo príncipe porque carece de sua companhia, não porque a família não está *inteira* sem ele, mas porque se suspeita que ele tenha se unido a seus inimigos e que cobice o trono. Em contrapartida, na comédia em que o pai é burguês, a lei estilística do cômico coíbe qualquer simpatia pela preocupação do pai de família; suas perguntas não são senão um sinal de que ele cumpre o papel de pedante tirano que lhe é reservado e no qual é ridicularizado — como de hábito na comédia —, sinal de que seu filho cumpre igualmente o papel do *jeune premier* e, em vez de guardar a casa, sai atrás de aventuras amorosas. É diferente em Diderot.

 A sentimentalidade do século XVIII se expressa na recepção dada a Molière,

na simpatia pelos seus caracteres cômicos, na descoberta de sua tragicidade secreta (pensemos nas explicações de Rousseau sobre *O misantropo*,[44] no drama sentimental da época — e *O pai de família* é um dos mais significativos). Assim, é abolida a distância cômica em relação ao burguês; a família já não é mais relativizada de fora, vista pelas normas do *honnête homme*, senão que constitui agora a realidade inteira do drama. Conforme se observa o drama burguês da perspectiva da tragédia tradicional ou da comédia tradicional, sua origem pode ser entendida como uma mudança na realidade social ou como uma mudança na óptica, que, no entanto, reflete ela própria um processo social. Por mudança de óptica eu entendo aquela anulação da distância cômica, que teria de ser discutida em detalhe, valendo-se da rica literatura da comédia comovente ou lacrimosa e de sua teoria, visto que ela está intimamente ligada à constituição do drama burguês. Gostaria aqui de apontar para esse aspecto do aburguesamento do drama no século XVIII, de forma mais enfática, já que precisamos concentrar nossa exposição no desenvolvimento que vai da tragédia ao drama burguês. A designação do gênero de *O filho natural* e de *O pai de família* — a *Comédie* — já mostra o quanto é questionável uma tal restrição. Mesmo considerando que o termo "Comédie" abrange na poética francesa da época muito mais do que se entende hoje por comédia [*Komödie*],[45] a tese de Walzel segundo a qual a tragédia burguesa francesa provém da comédia comovente [*rührendes Lustspiel*] pode não ser de todo infundada.[46]

O que se destaca com toda a clareza nas cenas iniciais de *O pai de família* de Diderot, quando se as considera da perspectiva da tragédia tradicional — dos séculos XVI e XVII —, é a mudança social. Trata-se menos do advento de uma nova camada social do que da mudança na forma de organização da

44 Cf. Jean-Jacques Rousseau, "Lettre à d'Alembert", in *Du Contrat social* (Paris: Classiques Garnier [1758] 1962), pp. 123-234.

45 E. Winkler, *Zur Geschichte des Begriffs "comédie" in Frankreich* (Heidelberg, 1937).

46 Oskar Walzel, op. cit., p. 172. "A comoção e não o *pathos* intenso corresponde ao rococó e particularmente ao gosto por franjas. A tragédia burguesa francesa provém realmente da comédia comovente." Indicações literárias sobre o gênero da comédia tocante, cf. Chr. F. Gellert, "Die Betschwester", in W. Martens (ed.), *Komödie*, vol. 2 (Berlim, 1962).

sociedade. Os heróis dos dois dramas burgueses de Diderot não são burgueses. Os de *O pai de família* pertenceriam à baixa aristocracia; sobre Clairville, o amigo do *fils naturel*, este observa, quando vem a saber de seu propósito de tornar-se comerciante: "Avec le nom que vous portez, auriez-vous ce courage?" (IV, 5 — Œ. C., t. VII, p. 71).[47] Mas a vida que esses nobres levam é a vida burguesa. Dificilmente poderia justificar a minuciosidade com que citei as primeiras cenas de *O pai de família*, se elas não ilustrassem a figura concreta de um conceito que já empreguei anteriormente, quando tratei dos fundamentos históricos e sociais do *domestic drama*, da *tragédie domestique*: o conceito de pequena família patriarcal. Como se sabe, esta se consolida "como o tipo dominante em camadas burguesas, resultando das transformações da estrutura familiar que se preparam há décadas com a revolução capitalista".[48]

O conceito complementar se elucida pelo seguinte:

> A aristocracia urbana, particularmente a da capital francesa, dando medida para o resto da Europa, mantém distante a 'casa' e desaprova a intimidade da vida familiar burguesa. A sucessão de gerações, e ao mesmo tempo a sucessão hereditária de privilégios, é garantida suficientemente só pelo nome; para isso não é preciso nem mesmo a administração comum da casa por parte dos cônjuges, que com bastante freqüência habitam seu próprio 'hôtel' e que em certos periodos se encontram na esfera extrafamiliar do salão mais amiudamente do que no círculo da própria família. A amante é uma instituição, e é sintomático que as relações da 'vida social', flutuantes apesar de rigorosamente convencionalizadas, só raras vezes permitem uma esfera privada no sentido burguês. A intimidade lúdica, quando ela se dá não obstante, distingue-se da intimidade duradoura da nova vida familiar. Esta se diferencia, por outro lado, das velhas formas de comunidade da grande família, tal como as mantidas ainda pelo 'povo', especialmente no campo, indo bem além do século XVIII, e que são pré-burguesas também no sentido de que não se prestam à distinção de 'público' e 'privado' (*Strukturwandel der Öffentlichkeit*, p. 56).

47 ["Com o nome que portais, tereis esta coragem?"]

48 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, op. cit., p. 56.

A privatização da vida, cujas conseqüências arquitetônicas para a aristocracia rural inglesa Habermas descreve em seguida — baseando-se no interessantíssimo livro de Trevelyan sobre a história cultural e social da Inglaterra[49] — é palpável na família do *Le père de famille* de Diderot. Embora se trate de uma família nobre, e a peça se desenrole em Paris, na *salle de compagnie*, no salão da casa ornamentado de gobelins, espelhos e quadros, as primeiras cenas e o único motivo que as domina, a ausência do filho e a preocupação do pai, já documentam a intimidade permanente — como escreve Habermas — em que essa família está habituada a viver; caso contrário, a ausência do filho não poderia se tornar tema, e tampouco a presença do tio cínico. Talvez possamos dizer que, com o tema posto por Diderot no começo de sua peça, a família descrita por ele é caracterizada *como* pequena família patriarcal no sentido da sociologia, isto é, como uma família pré-burguesa. A peça de Diderot encontra-se no começo de uma tradição que co-determinou essencialmente a história do drama moderno: a tradição do drama de família. Pensemos na *Maria Madalena* [*Maria Magdalene*], de Hebbel, em *O pai* [*Der Vater*], de Strindberg, em *As três irmãs* [*Die drei Schwestern*], de Tchekhov, e finalmente também em *Quem tem medo de Virginia Woolf?* [*Wer hat Angst vor Virginia Woolf?*], de Albee — uma tradição na qual o que Diderot tem por bem supremo, o único lugar em que o ser humano pode ser feliz, perverte-se gradativamente até se tornar o inferno.

Não posso aqui aprofundar as conseqüências formais que acarreta esse estreitamento do palco, adaptado à intimidade da pequena família — uma redução com que o drama reconstitui a mudança efetiva da estrutura familiar —; antes gostaria de retornar ao conceito fundamental da dramaturgia de Diderot, o conceito de *condition*, e examinar a questão sobre o papel que ele desempenha na justificação do drama de família. Na parte central das *Conversações*, manifesta-se a idéia de que o palco deve mostrar não os caracteres mas as condições.

49 G. M. Trevelyan, *Illustrated English Social History* (Watford, 1964), 4 vols. Tradução alemã: *Kultur- und Sittengeschichte Englands* (Hamburgo, 1948).

> Jusqu'à présent, dans la comédie, le caractère a été l'objet principal, et la condition n'a été que l'accessoire; il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire. [...] C'est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras, qui doivent servir de base à l'ouvrage. [...] Pour peu que le caractère fût chargé [isto é, exagerado], un spectateur pouvait se dire à lui-même, ce n'est pas moi. Mais il ne peut se cacher que l'état qu'on joue devant lui, ne soit le sien; il ne peut méconnaître ses devoirs. Il faut absolument qu'il s'applique ce qu'il entend (Œ. E., p. 153).[50]

É Dorval quem o diz. No diálogo que se segue então, não só fica claro em que Diderot pensa primariamente, quando exige a exposição das *conditions* no drama, como também — pela questão que o Autor coloca a Dorval — pode-se evidenciar a suspeita de Diderot *de que*, em última instância, não interessa a ele as *conditions* no plural, não a diversidade de condições sociais, mas a única, que constitui a família burguesa. Dorval julga que precisariam ser mostrados os deveres, as vantagens, os embaraços e os perigos ligados às *conditions*. Elas não teriam sido até agora, ainda que um pai de família apareça, em quase todos os dramas, a base da intriga e da moral das peças. Sobre isso o Autor o interroga:

> Ainsi, vous voudriez qu'on jouât l'homme de lettres, le philosophe, le commerçant, le juge, l'avocat, le politique, le citoyen, le magistrat, le financier, le grand seigneur, l'intendant?

E Dorval, que nas *Conversações* de Diderot desenvolve uma nova dramaturgia, responde:

50 ["Até o presente, na comédia, o caráter foi o objeto principal, e a condição não foi mais que o acessório; é preciso que a condição venha a ser hoje o objeto principal, e que o caráter não seja mais que um acessório. [...] É a condição, seus deveres, suas vantagens, seus embaraços, que devem servir de base à obra. [...] Por pouco que o caráter fosse carregado, um espectador podia dizer a si próprio: não sou eu. Mas ele não pode ocultar para si que o estado que representam diante dele não é o seu; ele não pode desconhecer seus deveres. É preciso absolutamente que ele aplique a si o que ele contempla".]

> Ajoutez à cela, toutes les relations: le père de famille, l'époux, la souer, les frères. Le père de famille! Quel sujet, dans un siècle tel que le nôtre, où il ne paraît pas qu'on ait la moindre idée de ce que c'est qu'un père de famille! (Œ. E., p. 154).[51]

Aqui é digno de nota que o interlocutor de Dorval mencione diversas profissões, o comerciante, o juiz, o político, cujo tratamento na literatura reproduziria em toda a sua variedade a sociedade burguesa formada nos séculos XVII e XVIII. Esse postulado só foi cumprido pelos romancistas do século XIX, por Balzac, Dickens, Zola, Fontane. Dorval não corrige expressamente esse programa, mas acrescenta às mencionadas profissões as *relations*, os parentescos, e esse complemento assemelha-se a uma correção. Se considerarmos que nos dois dramas burgueses de Diderot, *O filho natural* e *O pai de família*, faltam as bases para a caracterização de uma condição profissional, como a que Lillo deu do mercador — na correta avaliação de seus representantes — e como os romancistas do século XIX vão dar de toda uma pletora de profissões e posições sociais, poderemos dizer que a Diderot não interessam as diversas condições e profissões, mas muito mais a família, as condições em que vivem os membros da pequena família estabelecida em sua época e que se estendem à nobreza. Se *O mercador de Londres* de Lillo é um drama burguês não imediatamente porque seus heróis são burgueses, mas porque ele ensina a ideologia burguesa da ascese intramundana, então *O pai de família* de Diderot é um drama burguês, apesar da condição nobre de seus heróis, porque os mostra em uma forma de organização social, ou seja, a pequena família patriarcal, própria da burguesia. O drama de Diderot também é um drama burguês sem que reproduza o conflito social. Se a obra de Lillo dá testemunho da consciência que o comerciante burguês tem de sua condição, em Diderot a burguesia triunfa na medida em que pode admirar o seu próprio caráter social na

51 ["AUTOR › Assim, queríeis que representassem o homem de letras, o filósofo, o comerciante, o juiz, o advogado, o político, o cidadão, o magistrado, o financeiro, o grande senhor, o intendente?" / DORVAL › Acrescentai a isso todas as relações: o pai de família, o cônjuge, a irmã, os irmãos. O pai de família! Que tema em um século como o nosso, quando não parece que se tem a menor idéia do que é um pai de família!"]

nobreza aburguesada. Enquanto na teoria de Diderot a heroína trágica Clitemnestra comove o espectador burguês porque ela não age como rainha, mas como mãe, em seu drama o pai de família talvez tenha comovido tanto mais os burgueses na platéia por esse pai de família ser um nobre.

As duas coisas, a redução do conceito de *condition* às relações internas da família patriarcal e o contraste entre reprodução direta de sentimentos e paixões nas peças, emancipada da instância censuradora da *décence*, e as cenas da literatura dramática evocadas nas *Conversações*, nas quais irrompe o *cri de la nature*, o grito da natureza, como nos uivos do Filocteto ferido, chamaram-nos a atenção para algumas contradições que determinam a relação da teoria e da práxis dramática de Diderot. Ao mesmo tempo, a apresentação de *O pai de família* nos colocou diante dos olhos o fenômeno histórico e social da pequena família burguesa e a relevância desse fenômeno para a história do drama, para a constituição do *domestic drama*, da *tragédie domestique* no século XVIII.

Além disso, tornou-se evidente mais uma vez que a exposição da teoria do drama burguês no século XVIII não é possível sem o recurso às próprias peças.

Sem que desviemos o olhar totalmente das próprias tentativas de Diderot de efetivar o novo gênero, vamos agora nos voltar de novo a suas reflexões teóricas.

A discussão sobre a dedicatória e o prólogo de Lillo ao *Mercador de Londres* e o excurso acerca da história da cláusula dos estados nos mostraram que existe uma relação de interdependência entre essa cláusula e a função da tragédia. Se Lillo anula a cláusula dos estados, não é simplesmente porque viu nela uma medida injusta, a subprivilegiação como se diria hoje — da burguesia, que, no entanto, está a caminho de baldar, pela diligência do comerciante, os privilégios reais da nobreza, arrematando os castelos e as terras de gerações empobrecidas pelo luxo e pela ociosidade. Antes, Lillo considera necessária a condição burguesa do herói trágico por conta do efeito intencionado: "the exciting of the passions in order to the correcting such of them as are criminal".[52] Em oposição à teoria barroca da tragédia,

52 LM, *Dedication*: "To Sir John Eyles, Baronet, Member of Parliament for, and Alderman of the City of London, and Sub-Governor of the South Sea Company" (p. 3).

que na Inglaterra exerceu influência ainda sobre Dryden, e na Alemanha, sobre Gottsched, a tarefa da tragédia deixa de ser a demonstração da "uncertainety of this world", deixa de ser a preparação dos espectadores "para suas próprias aflições"; no lugar dessa didática metafísica entra uma didática moral: mostra-se ao espectador como este deve levar sua vida e, sobretudo, como *não* deve levá-la. Perante a estátua reverenda do mercador de Londres, é apresentada a *moritat* temerosa de George Barnwell, o aprendiz desgarrado — se as pessoas saem do teatro com o firme propósito de viver como Thorowgood e seu obediente aprendiz Trueman, e não como Barnwell, a peça cumpriu sua missão.

A tomada de partido de Diderot pelo drama burguês pareceu-nos até agora motivada por razões totalmente distintas. Nas *Conversações*, Dorval diz: "Je ne me lasserai point de crier à nos Français: La Vérité! La Nature! Les Anciens! Sophocle! Philoctète!" (*Œ.E.*, p. 120).[53] A evocação de Filocteto, rolando-se ao chão e uivando de dor, elucida o sentido que os conceitos de natureza e verdade — aos quais se recorreu também anteriormente — adquiriram para Diderot. Ele invoca os trágicos gregos — "Les Anciens!" — para romper a maldição do classicismo francês. O que ele deseja para o palco são as "situations naturelles qu'une décence ennemie du génie et des grands effets a proscrites" (*Œ.E.*, p. 120).[54] A liberdade do poeta genial, que regra alguma deve tolher, e a comoção do espectador, que código social algum deve moderar, eis o marco, origem e meta, para a margem de ação do teatro de Diderot que se prescreveu Natureza e Verdade. Nada disso se encontra na tentativa de Lillo de fundamentar e justificar teoricamente o drama burguês, e mesmo a cena no cárcere descrita por Diderot como modelo, até onde corresponde de modo geral aos fatos da peça de Lillo (eu apontei para as discrepâncias), não pode ser considerada seu feito original, pois os limites estreitos da decência, como os que determinaram o classicismo francês, não foram impostos ao palco inglês, nem na época de Shakespeare nem no período da *Restoration*.

53 ["Não deixarei de gritar a nossos franceses: A Verdade! A Natureza! Os Antigos! Sófocles! Filocleto!"]

54 ["situações naturais que uma decência inimiga do gênio e dos grandes efeitos proscreveu".]

Desse modo, poderia parecer que não há nenhuma continuidade entre Lillo e Diderot — fora aquela sentimentalidade que, tanto em *O mercador de Londres* como em *O pai de família*, marca a linguagem e as relações dos membros da família entre si. Um estudo mais amplo dos fundamentos teóricos do drama burguês em Diderot deverá corrigir essa aparência, sem que com isso os dois autores, tão desiguais em todos os aspectos, devam ser aproximados um do outro — já se corre o risco de falsificar as proporções quando se menciona de um só fôlego Lillo e Diderot como teóricos do novo gênero. Antes, trata-se aí do discernimento de que Diderot não é só o arauto de uma nova concepção de arte, pré-romântica caso se queira, na qual o gênio triunfa sobre as regras, e a natureza torna-se sinônimo de verdade e realidade; ao mesmo tempo, ele continua preso ao conceito de arte estabelecido pelo Iluminismo, e nesse sentido, em pontos essenciais, também à teoria dramática de Lillo. Desviar o olhar dos traços revolucionários de Diderot e dirigi-lo para os mais convencionais tem a sua importância, em primeiro lugar porque só desse modo passam a ser inteligíveis as contradições com que nos deparamos no estudo de *O pai de família*, e, em segundo lugar, porque só desse modo poderá ser medida a distância que separa os representantes posteriores do drama burguês, Mercier e seus adeptos no Sturm und Drang, de Diderot.

Lillo infringe a cláusula dos estados a fim de assegurar o efeito da tragédia sobre os espectadores burgueses. Se Diderot — dando continuidade às idéias de Corneille — escreve a respeito de Clitemnestra que ela comove os espectadores não como rainha mas como mãe, então a cláusula dos estados não aparece como um obstáculo para o efeito trágico; ela se tornou irrelevante. Comparando Lillo e Diderot sob esse ponto de vista, resulta, por um lado, a necessidade do drama burguês em Lillo, mas não em Diderot; por outro, evidenciam-se as mediações pelas quais o elemento social se expressa na arte e mais ainda na teoria da arte. Em Lillo, a mediação efetiva-se na definição do efeito trágico como um efeito retificador, em Diderot, como um efeito comovente. Ora, para a sociologia da literatura o fato de que a definição do efeito trágico prescreva em Lillo a condição burguesa do herói e em Diderot, não, é menos decisivo, do que o fato de o moralismo que condiciona a concepção de drama de Lillo ser um momento da ideologia burguesa do século XVIII,

bem como a sentimentalidade que marca a concepção de Diderot. O drama familiar sentimental do século XVIII é um drama burguês, mesmo que seus heróis sejam nobres. Nobres, mas não príncipes ou reis, se não levarmos em conta Louis Capet. Além da irrelevância da condição, exemplificada pelo caso de Clitemnestra — já que o grito da natureza em uma mãe que suplica por sua filha comove o espectador e independe de qualquer posição social —, encontra-se nos escritos teóricos de Diderot a consideração, que já nos é familiar em Lillo, de que a comoção no espectador burguês será maior se sua compaixão se referir a um herói burguês. Depois de Dorval ter esboçado na terceira *Conversação* as leis da *tragédie domestique*, o Autor lhe pergunta: "Mais cette tragédie nous intéressera-t-elle?". E Dorval responde:

> Je vous le demande. Elle est plus voisine de nous. C'est le tableau des malheurs qui nous environnent. Quoi! vous ne concevez pas l'effet que produiraient sur vous une scène réelle, des habits vrais, des discours proportionnés aux actions, des actions simples, des dangers dont il est impossible que vous n'ayez tremblé pour vos parents, vos amis, pour vous-même? [Ou seja, perigos que, com certeza, cada um já receou ameaçar parentes, amigos e a si próprio.] Un renversement de fortune, la crainte de l'ignominie, les suites de la misère, une passion qui conduit l'homme à sa ruine, de sa ruine au désespoir, du désespoir à une mort violente, ne sont pas des événements rares; et vous croyez qu'ils ne vous affecteraient pas autant que la mort fabuleuse d'un tyran, ou le sacrifice d'un enfant aux autels des dieux d'Athènes ou de Rome?... (Œ. E., pp. 148-9).[55]

55 ["AUTOR › Mas essa tragédia nos interessará?" / DORVAL › Eu vô-lo pergunto. Ela é mais próxima de nós. É o quadro das infelicidades que nos rodeiam. Quê! não concebeis o efeito que produziriam sobre vós uma cena real, hábitos verdadeiros, discursos em proporção com as ações, ações simples, perigos que é impossível que não tenhais receado ameaçar vossos parentes, vossos amigos, e vós próprios. Uma reviravolta da fortuna, o temor da ignomínia, as conseqüências da miséria, uma paixão que conduz o homem à sua ruína, de sua ruína ao desespero, do desespero a uma morte violenta, não são acontecimentos raros; e credes que eles não vos afetariam tanto quanto a morte fabulosa de um tirano, ou o sacrifício de uma criança nos altares dos deuses de Atenas ou de Roma?..."]

Claramente se alude aqui, de um lado, à ruína que a paixão pelo jogo provoca em *O jogador* de Moore, obra que Diderot pouco tempo depois irá traduzir, e, de outro, ao sacrifício de *Ifigênia*. Conquanto a opção de Diderot pelo drama burguês seja evidente nessas frases, continua-se aqui a afirmar que as catástrofes próprias do drama burguês devem comover tanto quanto — mas justamente: não mais, ou, de modo geral, em primeiro lugar — como os acontecimentos da tragédia de príncipes. Assim como Lillo julgou que o espetáculo da culpa e da ruína de um rei teria efeito profilático só sobre um rei, Beaumarchais, no "Essai sur le genre dramatique sérieux" [Ensaio sobre o gênero dramático sério], o qual serve de introdução ao seu drama *Eugénie*, que por sua vez foi influenciado por *O pai de família*, escreve em 1767, certamente em referência direta à passagem citada de Diderot:

> Que me font à moi, sujet paisible d'un état monarchique du 18ᵉ siècle, les révolutions d'Athènes ou de Rome? Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d'un tyran du Péloponèse, au sacrifice d'une jeune princesse en Aulide?[56]

Por outro lado, a consideração de que a máscara de uma rainha grega esconde também uma mãe, e que a cena na tragédia de Racine é capaz de comover justamente porque Clitemnestra não se comporta como uma rainha, talvez tenha impedido Diderot, por sua vez, de ter uma preferência teórica tão mais favorável à matéria contemporânea que à antiga. Também a passagem seguinte é marcada por essa reserva, a qual se pode interpretar no plano da história das idéias como um equilíbrio de traços iluministas e pré-românticos, e é característico que a ruptura com a tradição da tragédia classicista e a opção de Diderot pela *tragédie domestique* não pareçam — como em Lillo ou mesmo em Beaumarchais — ser o resultado de um cálculo sóbrio de interesses, mas

56 ["Que interessam a mim, súdito pacífico de um estado monárquico do século XVIII, as revoluções de Atenas ou de Roma? Que interesse verdadeiro posso tomar pela morte de um tirano do Peloponeso, pelo sacrifício de uma jovem princesa em Aulide?"] Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, "Essai sur le genre dramatique sérieux", in *Théâtre complet* (Paris: Bibliothèque de la Pléiade [1767] 1957), p. 10. Cf. Diderot, Œ.E., p. 149, n. 1.

o feito de um homem genial. Em 1762, Diderot escreve sobre a tradução francesa de *Miss Sara Sampson*, de Lessing:

> Enfin, il vient un homme de génie qui conçoit qu'il n'y a plus de ressources que dans l'infraction de ces bornes étroites que l'habitude et la petitesse d'esprit ont mises à l'art. [...] Pourquoi ne rapprocherait-on pas davantage les moeurs théâtrales des moeurs domestiques? [...] On dit: mais on n'a mis jusqu'à présent sur la scène que des rois, des princes. Pourquoi n'y mettrait-on pas des particuliers? Quoi donc? n'y a-t-il que la condition souveraine qui soit exposée à ces revers terribles qui inspirent la commisération ou l'horreur? Et l'on fait des tragédies bourgeoises (CE. C., t. VIII, p. 440).[57]

O que aqui se limita à sugestão, a função da estética do gênio na fundamentação do drama burguês em Diderot, é postulado *expressis verbis* no começo do décimo capítulo do *Discurso sobre a poesia dramática*. No segundo tratado de teoria dramática, que acompanha *O pai de família*, Diderot inicia suas considerações sobre a diferença entre a tragédia e a comédia nos seguintes termos:

> Il y a trois ordres de choses. L'histoire, où le fait est donné; la tragédie, où le poète ajoute à l'histoire ce qu'il imagine en pouvoir augmenter l'intérêt; la comédie, où le poète invente tout.
>
> D'où l'on peut conclure que le poète comique est le poète par excellence. C'est lui qui fait. Il est, dans sa sphère, ce que l'Etre tout-puissant est dans la nature. C'est lui qui crée, qui tire du néant... (Œ. E., p. 212).[58]

57 ["Enfim, vem um homem de gênio que concebe que não há mais recursos senão na infração desses limites estreitos que o hábito e a pequenez do espírito impuseram à arte. [...] Por que não aproximar mais os costumes do teatro dos costumes domésticos? [...] Dizem: mas até o momento foram colocados em cena somente reis, príncipes. Por que não colocar particulares? Quê? só a condição soberana estaria exposta a esses reveses terríveis que inspiram a comiseração ou o horror? E há quem faça tragédias burguesas".]

58 ["Há três ordens de coisas. A história, onde o fato é dado; a tragédia, onde o poeta acrescenta à história aquilo que imagina aumentar-lhe o interesse; a comédia, onde o poeta inventa ›

Portanto Diderot adota a distinção da poética aristotélica entre historiografia, tragédia e comédia. Ele se atém ao postulado — formulado pela poética aristotelizante dos novos tempos mais categoricamente do que por Aristóteles — segundo o qual a tragédia deve configurar o elemento tradicional histórico e não o inventado livremente. Mas, em nome do poeta concebido pela estética do gênio, ele tira daí uma conclusão surpreendente: a comédia, não comprometida com modelos históricos e míticos, baseando-se na pura ficção, torna-se por isso mesmo o gênero *par excellence* do novo poeta, que se compreende como criador, e à sua obra, como *creatio ex nihilo*. Se o poeta cômico, em sua esfera, do nada tira as coisas para a vida, tal como o todo-poderoso na natureza, essa sua liberdade não implica, porém, que ele só possa seguir a sua fantasia. A estética do gênio do século XVIII — em oposição ao surrealismo do XX, por exemplo — ancora o poeta na natureza ao compará-lo com o criador. Embora ele seja superior às regras e à matéria tradicional não o é em relação à natureza, à qual sua própria criação deve se assimilar, da mesma maneira que ele se compara ao criador dos mundos. Desse modo, a questão subseqüente do interlocutor de Dorval, se o poeta — uma vez que a comédia é em todas as suas partes a imitação da natureza — não precisa se guiar por um exemplo, por um modelo, Dorval, *alias* Diderot, responde que sim (Œ.E., p. 212). Mais claramente ainda do que em seus escritos teóricos sobre o drama, Diderot enalteceu esse realismo, que tem sua condição de possibilidade, de modo paradoxal, na liberdade criadora do poeta cômico, em seu "Eloge de Richardson" [Elogio de Richardson],[59] no elogio de Richardson, cujos romances epistolares *Pamela* e *Clarissa Harlowe* aclimataram no continente a reprodução da vida familiar da burguesia e da pequena aristocracia, com a qual já deparamos em algumas cenas de *O mercador de Londres*. Quase com as mesmas palavras que ele encontrará em 1762 para Lessing, Diderot fala em 1760 de Richardson, quando menciona as críticas que lhe fizeram por conta das descrições detalhadas em seus romances:

→ tudo. / Donde se pode concluir que o poeta cômico é o poeta por excelência. É ele quem faz tudo. É, na sua esfera, o que o Ser todo-poderoso é na natureza. É ele quem cria, quem tira do nada..."]

59 Denis Diderot, "Eloge de Richardson" [1760], in Œ. E., pp. 29-48.

> Malheurs à l'homme de génie qui franchit les barrières que l'usage et le temps ont prescrites aux productions des arts, et qui foule aux pieds le protocole et ses formules! Il s'écoulera de longues années après sa mort, avant que la justice qu'il mérite lui soit rendue (Œ. E., p. 34).[60]
> O Richardson, Richardson, homme unique à mes yeux, tu seras ma lecture dans tous les temps! [...] tu me resteras sur le même rayon avec Moïse, Homère, Euripide et Sophocle... (Œ. E., p. 33).[61]

O que arrebatou Diderot em Richardson, levando-o a frases tão hínicas, que por boas razões mal nos são compreensíveis, é seu realismo, uma proximidade com a natureza que pôde valer como ato libertador de um gênio na França do século XVIII, onde dava o tom um rococó-classicismo arcaizante a desvairar por distâncias fabulosas. A respeito de Richardson, escreve Diderot:

> Cet auteur ne fait point couler le sang le long des lambris; il ne vous transporte point dans des contrées éloignées; il ne vous expose point à être dévoré par des sauvages; il ne se renferme point dans des lieux clandestins de débauche; il ne se perd jamais dans les régions de la féerie. Le monde où nous vivons est le lieu de la scène; le fond de son drame est vrai; ses personnages ont toute la réalité possible; ses caractères sont pris du milieu de la société; ses incidents sont dans les moeurs de toutes les nations policées; les passions qu'il peint sont telles que je les éprouve en moi; ce sont les mêmes objets qui les émeuvent, elles ont l'énergie que je leur connais; les traverses et les afflictions de ses personnages sont de la nature de celles qui me menacent sans cesse; il me montre le cours général des choses qui m'environnent (Œ. E., p. 31).[62]

60 ["Infeliz o homem de gênio que transpõe as barreiras que o uso e o tempo prescreveram às produções das artes, e que pisa o protocolo e suas fórmulas! Decorrerão longos anos após sua morte antes que a justiça que ele merece lhe seja feita".]

61 ["Ó Richardson, Richardson, homem único a meus olhos, tu serás minha leitura em todas as horas! [...] tu ficarás em minha estante com Moisés, Homero, Eurípedes e Sófocles..."]

62 ["Esse autor não faz escorrer sangue ao longo dos lambris; ele não vos transporta para terras distantes; ele não vos expõe ao risco de ser devorado por selvagens; ele não se restringe aos locais clandestinos do deboche; ele não se perde jamais em regiões feéricas. O mundo →

O que Diderot celebra em Richardson não é nada mais do que ele próprio postulou nos seus escritos sobre teoria dramática e do que ele próprio tentou nos seus dois dramas burgueses. Mas não é só esse realismo que o liga a Richardson. Para a afinidade que Diderot sente em relação a Richardson, o culto que este dedica à virtude não é menos decisivo do que o olhar voltado às *conditions* da vida doméstica, o dom da observação — para Diderot um elemento constitutivo do gênio. Em seu "Elogio" ele diz:

> Richardson semeia nos corações os germes da virtude, que no começo ficam inativos e imóveis. Eles permanecem escondidos ali, até surgir a ocasião que os move e os leva a florescer. Então se desenvolvem, e cada um se sente impelido para o bem com um ímpeto como nunca conhecera em si mesmo. Em vista da injustiça, sente em si uma revolta que mal pode explicar a si próprio. O motivo é que leu Richardson, deu-se com um homem íntegro nos instantes em que a alma, esquecendo os próprios interesses, se abrira à Verdade (Œ. E., p. 31; a partir da trad. de Szondi).

O efeito que Diderot esperava de seus dois dramas burgueses não se deixaria descrever em termos mais exatos: é para tal efeito que foram destinados. Ele não relutou em falar disso no próprio drama. Em *O filho natural*, diz-se: "[...] il n'y a point d'exemple qui captive plus fortement que celui de la vertu, pas même l'exemple du vice" (IV, 3 — Œ. C., t. VII, pp. 67-8).[63] O subtítulo da peça é: *Les épreuves de la vertu* [*As provas da virtude*]. Ele foi formulado com tanta seriedade quanto o foi com sarcasmo o subtítulo incomparavelmente mais famoso *Les malheurs de la vertu* [*Os infortúnios da virtude*], que algumas décadas

› onde vivemos é o local da cena; o fundo de seu drama é verdadeiro; seus personagens têm toda a realidade possível; seus caracteres são tomados do meio da sociedade; seus incidentes encontram-se nos costumes de todas as nações policiadas; as paixões que ele pinta são tais como as que vivo em mim; são os mesmos objetos que as movem, elas têm a energia que conheço delas; os reveses e as aflições de seus personagens são da natureza daqueles que me ameaçam sem cessar; ele me mostra o curso geral das coisas que me rodeiam".]

63 ["[...] não há exemplo que cative mais fortemente que aquele da virtude, nem mesmo o exemplo do vício".]

mais tarde o Marquês de Sade deu a seu romance *Justine*. Não se poderia pensar uma oposição maior do que a existente entre a fascinação de Sade pela natureza animal do homem e a crença de Diderot em sua bondade natural. À questão de saber se a natureza humana é boa, ele responde no *Discurso sobre a poesia dramática*:

> Oui, mon ami, et très bonne. [...] Ce sont les misérables conventions qui pervertissent l'homme, et non la nature humaine qu'il faut accuser. En effet, qu'est-ce qui nous affecte comme le récit d'une action généreuse?... (Œ. E., pp. 195-6).[64]

E ele deseja que todas as artes de imitação cooperem com as leis para nos ensinar a amar a virtude e odiar o vício.

Esse culto à virtude, que Diderot não recebeu absolutamente de Richardson, já que leu este autor relativamente tarde, mas antes o reencontra nele após ter escrito seus dois dramas burgueses — esse culto à virtude interessa em nosso contexto não só como momento relativo ao conteúdo das obras de Diderot, mas ao mesmo tempo como uma outra razão para o fato de Diderot ter-se decidido pelo *genre sérieux*, aquele gênero situado entre a comédia jocosa e a tragédia tradicional. Em seu *système dramatique*, entre a comédia jocosa, que tem por objetos o ridículo e o vício, e a tragédia, que trata de catástrofes públicas e da desgraça dos grandes, encontra-se em constituição o *genre sérieux*: de um lado, a comédia séria, cujo objeto são a virtude e os deveres do homem, de outro, a tragédia, ou melhor, o drama, onde se expõe a desgraça doméstica — "nos malheurs domestiques". Eu cito essa importante afirmação também no original:

> Voici donc le système dramatique dans toute son étendue. La comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice, la comédie sérieuse, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme. La tragédie, qui aurait pour objet nos malheurs domestiques;

64 ["Sim, meu amigo, e muito boa. [...] São as miseráveis convenções que pervertem o homem, e não a natureza humana que se deve acusar. Com efeito, o que nos afeta tanto quanto a narrativa de uma ação generosa?..."]

la tragédie, qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands (Œ.E., p. 191).[65]

Conhecidos os motivos que fizeram Diderot preferir o drama burguês à tragédia de príncipes e à ação política tradicionais, torna-se patente a motivação que o leva a optar pela "comédia séria", à custa da comédia jocosa tradicional. "O honesto [...]" — afirma no *Discurso sobre a poesia dramática* — "nos comove de forma mais íntima e doce do que aquilo que estimula nosso desprezo e nosso riso" (Œ.E., p. 195; a partir da trad. de Szondi). O exemplo da virtude cativa mais que o exemplo do vício, diz-se em *O filho natural*.[66] "Os deveres do homem" — para citar mais uma passagem do *Discurso sobre a poesia dramática* — "são para o poeta dramático uma matéria tão rica quanto seus vícios e seus traços ridículos"(Œ.E., p. 192; trad. a partir de Szondi). Conseqüentemente, na utopia teatral que Dorval projeta na segunda *Conversação* — ele fala da fundação de uma nação pequena e feliz na ilha de Lampedusa, "loin de la terre, au milieu des flots de la mer" seriam apresentadas em dias festivos tragédias que ensinassem os homens a temer suas paixões, e comédias que os instruíssem de seus deveres e lhes incutissem o senso deles (Œ.E., p. 105). Comédias para rir e zombar não existem na ilha de Lampedusa. A maldade deixa de ser, como na comédia tradicional, a lei formal que o autor professa a fim de tornar suas figuras ridículas e levar os seus espectadores ao riso — agora a maldade entra na própria peça como uma característica do mundo hostil que inflige sofrimento ao herói virtuoso. No *Discurso sobre a poesia dramática*, Diderot diz que na comédia os homens deveriam assumir o papel que os deuses desempenham na tragédia: à fatalidade na tragédia corresponde a maldade humana na comédia — eles são em cada caso a base do interesse dramático.[67]

65 ["Eis, pois, o sistema dramático em toda a sua extensão. A comédia jocosa, que tem por objeto o ridículo e o vício, a comédia séria, que tem por objeto a virtude e os deveres do homem. A tragédia que teria por objeto nossas desgraças domésticas e a tragédia que tem por objeto as catástrofes públicas e as desgraças dos grandes".]

66 Cf. citação, p. 138 (IV, 3 — Œ. C., t. VII, p. 67-8).

67 Œ. E., p. 214: "Il faut que les hommes fassent, dans la comédie, le rôle que font les dieux dans →

Ora, se na concepção de Diderot do drama burguês, no qual devemos contar também a comédia séria, o conceito de virtude desempenha um papel tão determinante, é natural perguntar sobre as implicações sociais desse conceito. Quanto a isso nos parece significativa a frase que precede imediatamente a passagem já citada do "Elogio de Richardson" sobre o romancista que semeia os germes da virtude nas almas de seus leitores. "Qu'est-ce que la vertu?", pergunta Diderot, e dá a resposta: "C'est, sous quelque face qu'on la considère, un sacrifice de soi-même" (Œ. E., p. 31).[68] Virtude como sacrifício — o que isso significa?

No tratado sobre a poesia dramática, imediatamente depois da frase também já citada de que os deveres dos homens seriam para o dramaturgo uma matéria tão rica quanto seus vícios e traços ridículos, diz-se: as peças honestas e sérias terão êxito em toda a parte, "mais plus sûrement encore chez un peuple corrompu qu'ailleurs" (Œ.E.,p.192).[69] Como essa frase se encontra no contexto da fundamentação programática de uma teoria do *genre sérieux*, Diderot está se referindo, com a expressão "peuple corrompu", à França de sua época. Por que ele o faz e, sobretudo, que relação ele postula entre a realidade política e social e a necessidade de um novo gênero consagrado ao culto da virtude, pode-se depreender das seguintes frases:

> C'est en allant au théâtre qu'ils se sauveront de la compagnie des méchants dont ils sont entourés; c'est là qu'ils trouveront ceux avec lesquels ils aimeraient à vivre; c'est là qu'ils verront l'espèce humaine comme elle est, et qu'ils se réconcilieront avec elle. (Œ. E., pp. 192-3).[70]

O espetáculo e o cultivo da virtude no teatro têm a função de possibilitar ao ser humano a fuga do seu ambiente real, que é um ambiente de perversos.

→ la tragédie. La fatalité et la méchanceté, voilà, dans l'un et l'autre genre, les bases de l'intérêt dramatique".

68 ["O que é a virtude? É, sob qualquer aspecto que se a considere, um sacrifício de si próprio".]

69 ["mas certamente ainda mais num povo deteriorado do que alhures".]

70 ["É indo ao teatro que eles se esquivarão da companhia dos perversos que os cercam; é →

O mundo da bela — ou melhor, virtuosa — aparência não é, contudo, somente um mundo onde os homens gostariam de viver, é ao mesmo tempo, e tudo depende disso, o mundo verdadeiro: ele mostra o que o homem é realmente (ou seja, bom), de sorte que o espectador, que no teatro se refugia da realidade má, se reconcilie com o mundo, na medida em que a realidade se fluidifica até tornar-se aparência e a aparência se afirma como a verdadeira realidade. O teatro de Diderot serve a essa reconciliação — mas que serviço ele presta exatamente? Para explicar por que Diderot chama os franceses de sua época "un peuple corrompu", um "povo deteriorado" (não propriamente "corrompido"), seria preciso recuar bem longe. Por isso, no que segue, eu me apoio mais em sua observação de que se vai ao teatro para libertar-se da sociedade de perversos que estão ao redor. O tom pessoal dessa observação legitima o recurso à biografia — que, em si, não é despido de problemas. Dela eu tiro alguns fatos: em 1743 Diderot, com a idade de trinta anos, ao fazer planos de casamento, é encerrado num mosteiro por ordem de seu pai. Em 1746, por ordem do parlamento de Paris, a sua primeira obra autônoma, os *Pensamentos filosóficos* [*Pensées philosophiques*], é proibida. Em 1747, Perrault, o lugar-tenente do prebostado geral das moedas, dirige a Berryer, o lugar-tenente da polícia, uma carta com o seguinte conteúdo:

> J'ai l'honneur de vous rendre compte qu'il m'a été donné avis que le nommé Diderot, auteur d'un ouvrage que l'on m'a dit avoir pour titre 'Lettres ou amusements philosophiques', qui fut condamné par le Parlement il y a deux ans à être brûlé, en même temps qu'un autre ouvrage qui avait pour titre 'Lettres philosophiques sur l'immortalité de l'âme'. Ce misérable Diderot est encore après à finir un ouvrage qu'il y a un an qu'il est après, dans le même goût de ceux dont je viens d'avoir l'honneur de vous parler. C'est un homme très dangereux, et qui parle des saints martyrs de notre religion avec mépris, qui corrompt le moeurs.[71]

→ lá que encontrarão aqueles com quem gostariam de viver; é lá que verão a espécie humana como ela é, reconciliando-se com ela".]

71 ["Tenho a honra de vos relatar que me foi dado aviso de que o chamado Diderot, autor de uma obra que me disseram ter por título 'Cartas ou diversões filosóficas', que há dois anos →

Em 1749, Diderot é preso em sua casa e encarcerado em Vincennes. Em 1752, logo depois da publicação do segundo volume da *Encyclopédie*, este e o primeiro volume são proibidos por ordem do Conselho do Rei. Em 1757 — ano da publicação de *O filho natural* — é atacado por Palissot nas *Petites lettres sur de grands philosophes* [*Pequenas cartas sobre grandes filósofos*] e acusado de plágio. No mesmo ano, o amigo Rousseau se afasta de Diderot, tomando uma frase de *O filho natural* — "Il n'y a que le méchant qui soit seul" (Œ. C., t. VII, p. 66)[72] — como referência a ele. Em 1758, a *Encyclopédie* é veementemente atacada no escrito do padre Hayer, *La Religion vengée* [*A religião vingada*]. D'Alembert decide não mais cooperar na *Encyclopédie*; Voltaire pede a devolução de seus artigos ainda não impressos.[73]

Os fatos mencionados por último marcam as circunstâncias em que surgiram *O pai de família* e o tratado sobre a poesia dramática, do qual eu citei as frases sobre o "peuple corrompu" e sobre a "compagnie des méchants". Quase todas as adversidades desses quinze anos de vida de Diderot são caracterizadas por um conjunto feito de hostilidade pessoal e de medidas repressivas do Estado. Ele é encerrado no mosteiro por ordem de seu pai, mas com o auxílio do poder público. Sua prisão posterior e a proibição dos dois primeiros volumes da *Encyclopédie* não são concebíveis sem os ataques e as denúncias de particulares, e, por sua vez, elas encorajaram em seguida ataques pessoais, levando os amigos d'Alembert e Voltaire a cancelar o trabalho em conjunto. Diderot tinha razões o suficiente para crer na vileza — na maldade e na covardia — dos homens e no concurso dessas propriedades subjetivas com as relações políticas e sociais na monarquia absoluta de Luís XV. Ainda assim ele consagra o drama burguês que quis criar à celebração da bondade e da virtude humanas. E, como

› foi condenada pelo Parlamento a ser queimada, ao mesmo tempo que uma outra obra que tinha por título 'Cartas filosóficas sobre a imortalidade da alma'. Esse miserável Diderot está ainda para acabar uma obra que há um ano ele prepara, no mesmo gosto daquelas de que acabei de ter a honra de vos falar. É um homem muito perigoso, e que fala dos santos mártires de nossa religião com desprezo, que corrompe os costumes".] Apud Ch. Guyot, *Diderot par lui-même* (Paris, 1953), p. 7.

72 ["Não há senão o perverso que esteja só".]

73 Cf. Ch. Guyot, op. cit. (Útil também para outras indicações bibliográficas).

prova o trecho citado do *Discurso sobre a poesia dramática*, ele era consciente de não afetar tanto com isso as situações reais, mas antes oferecer um meio de como fugir a elas. O espectador deve encontrar sobre o palco os homens com quem gostaria de conviver. No entanto essa utopia é uma que já tem ou poderia ter sua realidade do âmbito estreito da família. Essa notável guinada *ad hominem* permite a Diderot endossar o caráter realista do mundo mostrado pelo drama de família recorrendo às circunstâncias da vida privada do indivíduo. Depois da afirmação de que no teatro o espectador vê os homens com quem ele gostaria de viver e, desse modo, vem a saber o que é realmente o homem ("c'est là qu'il verr[a] l'espèce humaine comme elle est"), Diderot prossegue:

> Les gens de bien sont rares: mais il y en a. Celui qui pense autrement s'accuse lui-même, et montre combien il est malheureux dans sa femme, dans ses parents, dans ses amis, dans ses connaissances (Œ. E., p. 193).[74]

As relações podem ser como elas são: entre suas quatro paredes o homem pode ser feliz; se não o é, tem de repreender a si mesmo por isso. A pequena família burguesa que — em oposição à grande família feudal — introduz pela primeira vez uma separação do privado e do público, que tem sua essência no isolamento de um espaço privado em relação à esfera pública, ou seja, também em relação ao Estado e à política, é para Diderot, na medida de suas possibilidades, uma garantia de felicidade. Ao reduzir em *O filho natural* e em *O pai de família* a realidade do teatro à intimidade da família, ao entender teoricamente por *conditions* — como vimos — toda a diversidade da vida profissional burguesa, embora na práxis dramática se limite a reproduzir as relações dos membros da família entre si, Diderot faz da *tragédie domestique et bourgeoise* a exposição e a defesa da pequena família burguesa e sentimental como utopia real, em cujo isolamento o burguês desprovido de direitos pode esquecer sua impotência na monarquia absoluta e, apesar de tudo, certificar a impressão de que a natureza humana é boa.

74 ["As pessoas de bem são raras, mas existem. Aquele que pensa de outro modo acusa-se a si próprio, mostrando como é infeliz junto da mulher, dos pais, dos amigos, dos conhecidos que tem".]

Isso nada depõe sobre a postura política de Diderot, embora enuncie algo sobre as implicações políticas e sociais de seu *drame bourgeois*. Nos artigos da *Encyclopédie* escritos por ele, Diderot abalou teoricamente a monarquia absoluta; logo após o término da guerra da Independência Americana, celebrou a revolução com as seguintes frases:

> Que a revolução realizada além-mar, após séculos de repressão generalizada, concedendo a todos os habitantes da Europa um abrigo contra o fanatismo e a tirania, possa instruir os dominantes sobre o uso legítimo de seu poder.[75]

Mas, por outro lado, ele escreveu:

> 'Le peuple est méchant, mais il est encore plus sot' e 'l'homme peuple' — o homem simples é o mais tolo e o pior entre os homens — 'se dépopulariser, ou se rendre meilleur, c'est la même chose'.[76]

As contradições de que a obra inteira de Diderot está atravessada, e que não deveriam ser barateadas em meras contradições privadas, caracterizam também sua postura política. Por isso, em nosso contexto, nada de geral pode ser dito sobre elas. Mas certamente nos é permitido tentar definir, com base no conteúdo social de seu drama burguês e nas implicações políticas de sua fundamentação teórica, a função do novo gênero, do conceito de virtude que se encontra no seu centro e do estilo sentimentalista na França de Luís XV. Ao mesmo tempo, torna-se reconhecível então a diferença em relação ao drama burguês de Lillo.

As virtudes que o mercador de Londres ensina — probidade, sinceridade, pontualidade, lealdade e diligência —, esse cânon das virtudes do protestantismo ascético, tal como Max Weber o descreveu, faz parte tanto do domínio

75 Denis Diderot, "Aux insurgents d'Amérique" [1782] t. III, in Œ. C., pp. 342-3, ou in Paul Vernière (ed.), *Œuvres politiques*, op. cit.

76 ["O povo é perverso, mas é ainda mais estúpido" e "o homem do povo" — o homem simples é o mais tolo e o pior entre os homens — "afastar-se do povo ou tornar-se melhor é a mesma coisa".] Denis Diderot, "Essai sur les règnes de Claude et de Néron" [1782], apud Ch. Guyot, op. cit., p. 66.

privado quanto do público. Ao praticá-lo, o burguês chega à riqueza; ao chegar à riqueza, ele chega ao poder. A virtude é, na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, um meio de expansão social. Na França do *Ancien Régime* é, ao contrário, algo privado com que o burguês se consola, fugindo das intrigas e da malignidade do mundo para as suas quatro paredes. No entanto, na medida em que a virtude é plantada pelo filósofo na natureza do homem, em vez de integrar os deveres pragmáticos como na Inglaterra, nasce dela, ao mesmo tempo, uma força crítica e antecipadora que em 1789 fará da monarquia absoluta o *Ancien Régime*.

Mais difícil seria definir a função social da sentimentalidade que deu o tom nos círculos burgueses na França e logo depois na Alemanha. É de supor nela uma reação do burguês à sua impotência política e social, uma fuga da realidade externa em direção ao mundo dos sentimentos. Mas essa hipótese tem de confrontar-se com o fato de que a sentimentalidade veio precisamente da Inglaterra para a França e a Alemanha, mediada especialmente pelos romances de Richardson — ou seja, do país em que o burguês, mais do que alhures, pôde impor-se contra a nobreza e contra a pretensão de poder absoluto da monarquia. Se, em nossa interpretação de *O mercador de Londres*, diagnosticamos corretamente o contexto de origem da melancolia sentimental de Maria, a filha do mercador, isto é, como uma reação às exigências da ascese intramundana, como conseqüência do sacrifício que Maria faz, renunciando aos instintos e identificando-se com a hostilidade ao prazer própria do *ethos* paterno do comerciante — entendemos agora a frase de Diderot: "La vertu est un sacrifice de soi-même" —, então enunciemos com toda cautela a suposição de que a sentimentalidade, ao ser importada da burguesia inglesa para a francesa e para a alemã, sujeita-se a uma troca de função. Da reação à impotência dos instintos, a que a ascese intramundana forçava o burguês com vista a seu poder político e social, ela se torna no continente uma reação à própria impotência política e social. Como foi dito, trata-se apenas de uma suposição. Se eu a manifesto aqui, é também, e não por último, para indicar uma das direções possíveis com que a sociologia da literatura teria de trabalhar — aqui, com o objetivo de uma sociologia da sentimentalidade.

III. Lessing; Mercier

Quem quiser traçar de modo conciso o significado de Lessing para a teoria do drama burguês fará bem em renunciar de antemão a um desdobramento do material, restringindo-se às passagens que remetem os aspectos conhecidos da teoria e da práxis dramática de Lessing ao contexto daquele problema que estudamos até agora, principalmente em Lillo e em Diderot — e a alguns textos menos conhecidos. Embora Lessing, diferentemente de Diderot, não tenha sido autor de nenhum escrito programático sobre o drama burguês, suas reflexões teóricas sobre o drama ocuparam-se desde o seu início, direta ou indiretamente, com os dois novos tipos de *genre sérieux* — a comédia séria e a *tragédie domestique*; indiretamente e sobretudo nas célebres explicações da "Dramaturgia de Hamburgo" [Hamburgische Dramaturgie] acerca do conceito de catarse, que, como todos os outros elementos anticlassicistas da teoria do drama do século XVIII, estão em vínculo subterrâneo com a constituição do drama burguês. Acresce que Lessing, como dramaturgo de três obras que não poderiam ser mais distintas, fez mais pelo novo gênero do que certamente qualquer outro dramaturgo do século XVIII, e mais também devido à diversidade com que os três dramas põem à vista as possibilidades do *genre sérieux*, do campo situado entre a tragédia e a comédia, anteriormente ignorado ou proibido. *Miss Sara Sampson*, de 1755, é um *domestic drama* sentimental,

influenciado por Lillo e Richardson — "Ah! O senhor já está chorando de novo, Sir, de novo!", diz na quinta frase da peça o serviçal a Sir William Sampson, que reencontra sua filha numa estalagem miserável. E sua resposta: "Deixa-me chorar, meu velho e leal criado. Ou por acaso ela não merece as minhas lágrimas?". Depois, em 1767, vem a comédia *Minna von Barnhelm* ou *A felicidade dos soldados*, com a qual Lessing, mais convincentemente do que Diderot, supera tanto a tradição da comédia jocosa como também a da "comédia lacrimosa", com que a sentimentalidade do começo e dos meados do século XVIII reagiu àquela, e dá o exemplo de uma "comédia séria", conforme as idéias de Diderot, na qual — como o subtítulo *A felicidade dos soldados* já indica — a atenção se aplica menos a um caráter excêntrico, como o avaro ou o doente imaginário, do que às *conditions* de um estamento, o dos oficiais, no caso, e cuja margem de ação, de acordo mais uma vez com os postulados de Diderot, é aproximada do presente no espaço e no tempo. Por fim, em 1772, o drama *Emilia Galotti*, no qual Lessing trabalhou desde 1757 e que, concebido primeiramente como tragédia heróica tirada da história de Roma, se transforma num drama dirigido contra o regime absolutista e comprometido com o ideal burguês de humanidade, e que é certamente, ao lado de *Rhynsolt und Sapphira*, de Martini (1755),[1] a obra mais importante daquela corrente do drama burguês que parte do conflito de classes e que só com o Sturm und Drang conquista o palco.

Como minhas poucas observações já devem ter deixado claro, uma interpretação dessas três obras de Lessing poderia desdobrar todo o complexo de problemas do drama burguês e da comédia séria no século XVIII. Mas aqui não pode ser esta a minha tarefa; muito já foi dito de análogo a propósito de Lillo e de Diderot. Partindo daí, eu gostaria por isso de comentar os escritos teóricos de Lessing sobre o drama, em sua ordem cronológica, sob o ponto de vista de nosso tema e por mais fragmentários que sejam.[2]

1 Christian Leberecht Martini, "Rhynsolt und Sapphira. Ein prosaisches Trauerspiel in dreien Handlungen aus dem Jahre 1755", in Fritz Brüggemann (ed.), *Die Anfänge des bürgerlichen Trauerspiels in den 50er Jahren*, vol. 8 (Col. Deutsche Literatur, Reihe Aufklärung) (Leipzig, 1934). Reimpressão: Darmstadt, 1964.

2 Acerca da literatura secundária sobre Lessing, cf. Karl S. Guthke, *Der Stand der Lessing-Forschung. Ein Bericht über die Literatur 1932-1962* (Stuttgart, 1965). A exposição mais minuciosa »

Em 1754, contando 25 anos de idade e já destacado como autor das comédias *O jovem erudito* [*Der junge Gelehrte*], *O misógino* [*Der Misogyn*] e *O espírito livre* [*Der Freigeist*], Lessing publica, com o título de "Discursos sobre a comédia lacrimosa ou comovente" [Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele], uma crítica e uma defesa do gênero, que ele traduziu e emoldurou com algumas notas.[3] O ataque vem de Chassiron; seu panfleto, escrito em 1749, combate a *comédie larmoyante* com argumentos classicistas, principalmente com aquele segundo o qual os gêneros não devem ser misturados e que os modelos criados pelos gregos e pelos romanos não devem ser desrespeitados.[4] O passo de defesa, o discurso de Gellert "Für das

→ da influência de Diderot sobre Lessing (e não só sobre ele) é de Roland Mortier, *Diderot in Deutschland 1750-1850* (Stuttgart, 1967). A respeito da influência de Lillo, cf. Lawrence Marsden Price, *Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland (1500-1960)* (Berna/Munique, 1961), p. 160 ss. Sobre o tratamento que Lessing dá ao problema da catarse na "Dramaturgia de Hamburgo", cf. especialmente Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchungen über die Theorie der Tragödie* (Frankfurt [1940] 3ª ed., 1960), e Wolfgang Schadewaldt, "Furcht und Mitleid?", in *Hellas und Hesperien: Gesammelte Schriften zur Antike und neueren Literatur* (Zurique/Stuttgart [1955] 1960), pp. 346-388 (versão reduzida em DVjs 30, 1956, pp. 137-140). Uma exposição com objetivo de crítica da ideologia acerca do drama familiar de Schröder e Iffland, a que decaiu a *tragédie domestique et bougeoise* diderotiana na Alemanha, e uma análise interessante de *Minna von Barnhelm*, de Lessing, encontram-se em Helmut Arntzen, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist* (Munique, 1968).

3 Gotthold Ephraim Lessing, "Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele", Theatralische Bibliothek, in Karl Lachmann e Franz Muncker (ed.), *Sämtliche Schriften*, vol. VI (Stuttgart [1754] 1890), pp. 6-53.

4 "Depois de diferentes comoções do coração, rir ou chorar são, sem dúvida, sentimentos naturais: só que no mesmo momento rir e chorar, e continuar um em uma cena quando se deve fazê-lo na outra, eis o que não é absolutamente conforme a natureza. Essa transição rápida da alegria à tristeza e da tristeza à alegria põe a alma sob coerção e causa seus movimentos desagradáveis e violentos." M. D. Chassiron, *Réflexions sur le Comique-larmoyant* [1749], trad. Lessing, op. cit., p. 16. "Homero, Píndaro, Demóstenes e Tucídides foram os mestres de Virgílio, Horácio, Cícero e Lívio. A autoridade unificada desses grandes homens tornou-se lei; e essa lei, todas as nações aceitaram-na depois, e a perfeição está ligada única e exclusivamente à imitação exata desses modelos antigos. Ora, se é verdadeiro, pois, que a essência dessas diversas obras está definida de maneira tão inalterável como ela só pode sê-lo pelos exemplos →

rührende Lustspiel" [Pela comédia comovente], Lessing o traduziu do latim.[5] Para a história da teoria do drama burguês, essa publicação do jovem Lessing, não de cunho independente na maior parte, é relevante visto que, na introdução, a comédia comovente e o drama burguês são ambos caracterizados como inovações "que foram feitas em nossos tempos na arte da poesia dramática" (op. cit., p. 6). Um ano antes do aparecimento do discurso anônimo *Vom bürgerlichen Trauerspiele* [*Do drama burguês*][6] e de *Rhynsolt und Sapphira*, de Martini, e alguns anos antes da publicação dos dois dramas burgueses de Diderot e dos dois escritos teóricos que os acompanham, Lessing já demonstra uma clara consciência de que *O mercador de Londres* de Lillo dá início a um novo gênero. E ele não parece estar menos consciente do fato de que as duas inovações, a elevação da comédia e o rebaixamento da tragédia, tal como ele formula, têm a ver uma com a outra. Embora a concepção de Diderot de um *genre intermédiaire*, formado pela comédia séria, de um lado, e pelo drama burguês, o drama de família, de outro, lhe seja estranha, Lessing também constrói os dois novos gêneros de maneira estritamente simétrica: as inovações não deixaram intactas nem a comédia nem a tragédia. Escreve ele:

> Ali acreditou-se que o mundo rira tempo o bastante na comédia e apupara vícios fátuos; chegou-se, pois, à idéia de deixar o mundo chorar também nela e encontrar um deleite nobre em virtudes plácidas. Aqui [isto é, na tragédia] teve-se por iníquo que só regentes e pessoas de alta condição devessem despertar em nós terror e piedade; buscou-se, então, da condição média, heróis e se lhes afivelou a caliga trágica, na qual se os tinha visto antes só para fazê-los ridículos (id., p. 6).

A primeira alteração teria produzido o que seus adeptos chamam de *comédia comovente* e seus adversários, de *comédia lacrimosa*; da segunda alteração

→ mais dignos de veneração entre todos, por que razão especial deveria ser permitido alterar a essência da comédia, que não é menos consagrada pela aprovação geral?" (id., pp. 17-18).

5 Chr. F. Gellert, "Pro Comoedia commovente" [1751], trad. Lessing, op. cit., pp. 32-49.

6 Anônimo, "Vom bürgerlichen Trauerspiele", in *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens*, vol. VI (Leipzig, 1755).

teria surgido o *drama burguês*, aquela foi feita pelos franceses, esta, pelos ingleses. É importante nessas observações de Lessing que ele coloque como propósito do drama burguês a vontade de suprimir o privilégio das linhagens reais, tal como estabelecido na cláusula dos estados, a pretensão do burguês de que *anch'io sono eroe*. Lembremo-nos de que Lillo, em sua justificativa da condição burguesa de seus heróis, havia argumentado de modo bem diferente e que também Diderot argumentará diferentemente. Enquanto neles a supressão da cláusula dos estados só é um ato de consciência burguesa na mediação da nova função moral do drama e do culto do sentimento, Lessing considera — bem como alguns sociólogos da literatura —, que a supressão da cláusula dos estados foi um ato imediato de emancipação e de expansão da burguesia, como também a abolição de outros privilégios. No entanto, se lermos em Lessing a explicação que ele dá para a inclusão da condição burguesa na tragédia inglesa, não poderemos ver nele nenhuma prova para aquela tese, na minha opinião demasiado simplificadora. Pois Lessing coqueteia com a psicologia dos povos. "Eu quase quis dizer" — assim começa ele, e por fim dirá:

> Talvez seja apenas um pensamento vazio, mas basta que seja ao menos um pensamento [como se não houvesse pensamentos falsos]. Eu quase quis dizer que os dois [gêneros] parecem ter brotado da natureza particular desses povos. O francês é uma criatura que sempre quer parecer maior do que é. O inglês é uma criatura diferente, que quer puxar para baixo tudo de grande, em sua direção. A um, veio a ser incômodo ver-se sempre representado pelo aspecto ridículo; uma ambição secreta o impele a mostrar seus iguais de um ponto de vista nobre. A outro, foi aborrecido deixar muito adiante as testas coroadas; acreditou sentir em si que paixões violentas e pensamentos sublimes não seriam mais apropriados para elas do que para alguém de seu meio (id., p. 52).

Embora seja ocioso repreender Lessing pelo descuido de deslocar as posições do poder político e econômico — como se houvesse "o" inglês e "o" francês, como se o sujeito normativo da comédia diderotiana fosse sociologicamente visto como idêntico ao da molieresca —, deve-se notar que Lessing não coloca o advento do novo gênero em relação com a ascensão da burguesia. Se essa

relação está talvez constituída também para nós, o fato de ela não entrar em absoluto no campo de visão dos principais teóricos da Alemanha (enquanto em Lillo e Diderot o drama burguês é legitimado realmente com argumentos especificamente burgueses, embora não com a pretensão da burguesia ao que era reservado até então às testas coroadas e a príncipes) é, no entanto, constitutivo para uma explicação do drama burguês no século XVIII nos termos da sociologia da literatura. Mesmo que se considere os argumentos de Lillo e de Diderot uma racionalização, como a tese segundo a qual a tragédia só pode ter efeito sobre burgueses quando seus heróis, dando o exemplo intimidador, são por sua vez burgueses — e, com efeito, é característico que à luz de uma tal tese a cláusula dos estados já não apareça mais como privilégio —, mesmo que se aceite que a reivindicação de poder por parte da burguesia londrina, já potente economicamente, seja apenas ocultada com tais reflexões teóricas sobre o drama, esse momento ideológico precisa ser levado em conta pela sociologia da literatura, visto que ele próprio faz parte de seu objeto, a literatura, na medida em que ela é um produto, ideal.

As observações com que Lessing encerra sua publicação dos ensaios de Chassiron e Gellert só tratam da comédia. Em relação a *Minna von Barnhelm*, é importante aí que Lessing busque apaziguar a disputa em torno da comédia lacrimosa com a tese de que "a *farsa* queria somente levar ao riso e a *comédia lacrimosa* queria só comover, enquanto a verdadeira *comédia* queria as duas coisas".[7] Não apenas *Minna von Barnhelm*, mas também muitas comédias alemãs da história posterior são comédia nesse sentido de Lessing, em oposição à obra de Molière, respeitada até hoje como paradigmática do gênero, o que é um motivo a mais para o lamento de mal ter havido comédias alemãs. O mérito de Helmut Arntzen é ter apontado com ênfase para essas relações. Porém, para deixar claro que ele "não quer colocar em uma única classe" a farsa e a comédia lacrimosa, que ele não lhes atribui, portanto, a mesma categoria, Lessing recorre de resto ao aspecto social. Entre os dois gêneros, escreve ele, encontra-se

7 "A farsa quer somente levar ao riso; a comédia lacrimosa quer só comover; a comédia verdadeira quer as duas coisas" (id., p. 52; grifos de Lessing).

sempre a diferença [...] que existe entre a plebe e as pessoas de condição. A plebe permanecerá eternamente o tutor da farsa, e entre as pessoas de condição haverá sempre efeminados cheios de afetação que buscam afirmar a fama de almas sentimentais ali onde outras pessoas de bem bocejam. A verdadeira comédia só é para o povo e só ela é capaz de conquistar o aplauso geral e, conseqüentemente, estabelecer também uma utilidade geral (id., p. 52).

No que concerne à classificação social dos gêneros da farsa e da comédia lacrimosa, é de perguntar se em Molière a corte não se associa à plebe para zombar do burguês;[8] e, além disso, se a sentimentalidade da *comédie larmoyante* não deve ser atribuída antes à burguesia e à aristocracia rural aburguesada do que simplesmente, como faz Lessing, às *pessoas de condição*. É decisivo que ele considere a *verdadeira comédia* o único gênero capaz de "conquistar um aplauso geral e [...] estabelecer uma utilidade geral" (id., p. 52). Deparamos também aqui com um elemento constitutivo do pensamento burguês no século XVIII, que não se entende restrito à condição burguesa mas sim como expressão de toda a humanidade.

Em sua introdução, Lessing havia escrito que se limitara daquela vez a observar a alteração que criou a comédia comovente ou lacrimosa; ele quis poupar para um outro lugar o juízo sobre a segunda alteração. Lessing não escreveu o discurso sobre o drama burguês, colocado aqui em perspectiva. Mas dois anos mais tarde, em 1757, ele já volta ao tema num breve texto. Trata-se do prólogo escrito para uma edição de *Des Herrn Jakob Thomson sämtlichen Trauerspielen* [*Tragédias completas de Sir Jakob Thomson*].[9] James Thomson foi venerado na Alemanha, principalmente por ser o autor do poema "The Seasons" [As estações] (1726-30), uma visão da natureza traduzida por Brockes, em cuja seqüência surgiu o poema didático de Ewald von Kleist, "Der Frühling" [A primavera] (1749). Como dramaturgo, Thomson escreveu tragédias segundo os modelos antigos: um *Agamemnon* e um *Coriolano*, por exemplo. Ainda assim ele, um inglês e um anticlassicista em virtude de seu estilo

8 Paul Bénichou, *Les Morales du Grand Siècle* (Paris, 1948).

9 G. E. Lessing, *Sämtliche Schriften*, vol. VII, op. cit., pp. 66-71.

sentimental, veio ao encontro dos propósitos de Lessing, contrário ao culto que Gottsched dedica aos franceses, e nesse contexto *O mercador de Londres* também é louvado em seu prólogo.

> Da mesma maneira que preferiria infinitamente mais ter criado seres deformadíssimos, com pernas tortas e gebas atrás e na frente, do que ter feito belíssimas estátuas de um Praxiteles, preferiria infinitamente mais ser também o *autor* de *O mercador de Londres* do que o de *Catão moribundo*, visto também que este possui todas as justezas mecânicas pelas quais se quis fazer dele o exemplo para os alemães. E por quê? Em uma única apresentação do primeiro [isto é, de *O mercador de Londres*], são vertidas mais lágrimas, mesmo pelo mais impassível, do que podem sê-lo em todas as apresentações possíveis da outra [ou seja, a tragédia em versos alexandrinos de Gottsched, do mesmo ano de 1731], mesmo pelo mais sentimental. E só essas lágrimas de compaixão e da humanidade que se sente a si mesma são o propósito da tragédia, ou ela não tem nenhum (op. cit., p. 68; grifos de Lessing).

Com essa última frase sobre o despertar da compaixão como o propósito da tragédia, Lessing toca no tema que perpassa seus escritos teóricos sobre o drama como um *cantus firmus*. O fato de esse postulado de uma dramaturgia sentimental levar à rejeição da tragédia "à la Corneille", voltada à admiração, e mais ainda à rejeição de seu imitador, Gottsched, é em nosso contexto menos importante que o fato de ele determinar a recepção de *O mercador de Londres* de Lillo. Bastam essas frases de Lessing para legitimar que nós, na análise de *O mercador de Londres*, com vista à sua influência na França e na Alemanha, tivéssemos acentuado aquela sentimentalidade que marca a figura de Maria, bem como a do tio assassinado por Barnwell, ao lado dos motivos representados pela consciência da condição do comerciante e pela sua doutrina moral. Lillo também fala das lágrimas de compaixão. Mas, enquanto a compaixão tem nele a função de exortar o espectador a uma conduta virtuosa, a fim de que não lhe suceda o mesmo que ao faltoso, que imprescinde de sua compaixão, Lessing parece elevar a compaixão a fim em si, na medida em que é expressão de uma "humanidade que se sente a si mesma". Daí não ser

por acaso que ele demonstre as condições imprescindíveis para o surgimento da compaixão, não recorrendo ao exemplo do aprendiz Barnwell, cuja fatalidade, segundo a intenção de Lillo, deve provocar no espectador lágrimas de compaixão e, em seguida, a meditação e a vontade de levar uma conduta correta, mas ao exemplo do tio assassinado por ele. No mesmo ano em que surgiu seu prólogo sobre as tragédias de Thomson, Lessing escreve a Moses Mendelssohn:

> Recordai-vos do velho parente, em *O mercador de Londres*; quando Barnwell o apunhala, os espectadores se sobressaltam, sem compaixão, porque o caráter bom do velho não contém realmente nada que pudesse dar motivo a essa desgraça. Tão logo, porém, ouvem-no ainda orar a Deus por seu assassino e parente, o sobressalto se transforma em uma compaixão deveras arrebatadora, e isso com toda a naturalidade, pois esse ato magnânimo emana de sua desgraça e tem nela sua razão de ser.[10]

O moribundo ora a Deus por seu assassino e parente, escreve Lessing. A frase é, se não equívoca, um equívoco, e um que é característico do fortalecimento do aspecto sentimental que se dá na recepção alemã de Lillo. Pois em Lillo o moribundo não reconhece ser o seu sobrinho quem o apunhalou. Ele diz:

> Oh, I am slain! All-gracious Heaven, regard the prayer of thy dying servant! Bless with thy choicest blessings my dearest nephew, forgive my murderer, and take my fleeting soul to endless mercy! (*LM*, III, 7).[11]

Certamente ele roga a Deus que perdoe o assassino, mas sua súplica por bênção é destinada a um sobrinho que ele não sabe ser o seu assassino. Parece-me

10 "Carta de Lessing a Mendelssohn, de 8 de dezembro de 1756", in R. Petsch (ed.), *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel* (Leipzig, 1910).

11 ["Oh, fui assassinado! Céu todo benevolente, considera a prece de teu servo moribundo! Agracia com tuas bênçãos mais excelsas meu sobrinho querido, perdoa meu assassino, e conduz minha alma fugaz à misericórdia infinda".]

que Lillo não exibe tanto a bondade do tio, que — segundo Lessing — "ora a Deus por seu assassino e sobrinho", mas antes conta com o efeito da ironia trágica de que o homem chamado de *dearest nephew* é idêntico ao assassino. O efeito dessa ironia se mostra nas palavras do sobrinho, que se revela ao moribundo por não suportar ser chorado pelo tio e contemplado com a bênção de Deus. Diz ele:

> Oh, do not look so tenderly upon me. Let indignation lighten from your eyes and blast me ere you die. By Heaven, he weeps in pity of my woes. Tears, tears, for blood. The murdered in the agonies of death weeps for his murderer. [...] Oh, why with such fond affection do you press my murdering hand? (id.).[12]

Lillo não deixa nenhuma dúvida de que o moribundo já não percebe mais nada e que seus gestos se dão por puro reflexo. Se o tio parece chorar por seu assassino, é porque a agonia o impede de reconhecer no assassino o seu sobrinho. E, se Barnwell pode tomar a última manifestação de vida do moribundo, a de apertar a sua mão, como expressão de afeição e recuar de horror, é só porque ele não é apenas o assassino mas também o sobrinho, o único a quem poderia estar dirigido aquele afeto. Portanto não interessa tanto a Lillo a bondade do tio que perdoa o seu assassino, mas muito mais a comoção de Barnwell, que, como assassino, recebe a manifestação de sentimentos e pensamentos que se destinam a ele como sobrinho, mas que acaba por desmerecer como assassino. Por essa comoção ele se mostra transformado, e Lillo faz com que emita palavras que expressem a esperança de que seu ato possa ter efeito não somente sobre ele mas também sobre os espectadores: "This execrable act of mine is without a parallel. Oh, may it ever stand alone — the last of murders, as it is the worst (id.)".[13]

12 ["Oh, não me estimeis com tanta ternura. Deixai a indignação brilhar em vossos olhos e me destruí antes de morrerdes. Por Deus, ele chora de piedade por minhas desgraças. Lágrimas e lágrimas por sangue. Na agonia da morte, o assassinado chora por seu assassino. [...] Oh, por que apertais minha mão assassina com sentimento tão afetuoso?"]

13 ["Esse meu ato execrável é sem paralelo. Oh, que seja o único — o último dos crimes, visto que é o pior".]

O motivo da ignorância acompanhada de ironia trágica, outrora um componente da tragédia elevada, que em Lillo e também nos dramalhões do século XIX decaiu cada vez mais até se tornar truque melodramático, não é levado em conta por Lessing na carta a Mendelssohn, pois lhe interessa a íntima relação entre o *ato magnânimo* e a *desgraça*. Poucas semanas antes, em uma carta a Nicolai Friedrich, ele tentara deixar claro isso com um outro exemplo. Em sua carta de 29 de novembro de 1756, Lessing distingue três graus de compaixão, cujo grau médio é compaixão plangente. Ele nomeia esses graus: comoção, lágrimas e angústia.

> Comoção há quando não penso claramente nem nas perfeições nem na infelicidade do objeto, mas tenho de ambas somente um conceito obscuro; assim, comove-me, por exemplo, o aspecto de todo mendigo. *Lágrimas* ele só desperta em mim quando ele se me torna mais conhecido, tanto com suas boas qualidades quanto com suas desgraças, mais precisamente, com ambas *ao mesmo tempo*, que é a verdadeira arte de provocar as lágrimas. Pois, se ele me torna conhecido primeiro com suas boas qualidades e depois com suas desgraças, ou primeiro com estas e depois com aquelas, a comoção vem a ser mais forte, com efeito, mas não chega às lágrimas. Por exemplo. Eu pergunto ao mendigo sobre seu estado, e ele responde: 'Faz três anos que estou sem cargo, tenho mulher e filhos; em parte estão doentes, em parte são muito pequenos para sustentarem a si próprios; eu mesmo só há poucos dias consegui levantar-me do leito'. — Eis a sua desdita! — 'Mas quem sois?', continuo a perguntar. 'Sou aquele tal, de cuja perícia nestes ou naqueles negócios o senhor talvez tenha ouvido falar; eu exercia meu cargo com a máxima lealdade; eu poderia retomá-lo a qualquer dia, se preferisse ser o fâmulo de um ministro a ser um homem honesto' e assim por diante. Eis as suas perfeições! Com uma tal narrativa, porém, ninguém pode *chorar*! Se o desventurado quiser ter as minhas lágrimas, ele terá de juntar as duas partes; ele dirá: 'Eu fui destituído do cargo porque era demasiado honesto e me tornei odioso aos olhos do ministro; passo fome e comigo passa fome uma mulher adorável e doente; e conosco passam fome filhos que, se antes eram esperançosos, agora apodrecem na miséria; e com certeza passaremos fome por mais tempo ainda. Mas prefiro passar fome a ser torpe; e minha mulher e filhos preferem também

passar fome e receber seu pão diretamente de Deus, isto é, da mão de um homem caridoso, a saber corrupto seu pai e marido' e assim por diante. [...] Para uma tal narrativa tenho sempre lágrimas em prontidão. Desgraça e mérito estão aqui em equilíbrio (grifos de Lessing).[14]

Seria tentador investigar a questão sobre até que ponto nessa história, mais precisamente em sua primeira variante, na qual alguém, para poder continuar a ser um homem honesto, põe seu cargo à disposição e torna-se um mendigo — ou seja, a variante que segundo Lessing não é apropriada para a tragédia —, encontra-se o embrião de sua comédia *Minna von Barnhelm*. Devo renunciar a isso para perguntar sobre as implicações políticas e sociais da concepção lessingiana de compaixão.[15]

Quanto a isso vem a ser importante uma diferença existente entre o exemplo citado por último e o aduzido de *O mercador de Londres* de Lillo. Certamente seria possível ensaiar, por exemplo, na trilha de Nietzsche, uma crítica da ideologia acerca daquele ponto de vista que só reconhece as lágrimas da compaixão quando um desventurado realiza um ato magnânimo. A desventura não é uma razão suficiente, e um *ato magnânimo* realizado não por um desventurado e não em razão de sua desventura não tem interesse. Apaga-se aí o limite entre o postulado ético e o postulado sobre a psicologia do efeito: a lei da tragédia que quer ver lágrimas nos olhos do espectador requer apenas que o tio apunhalado ore a Deus por seu assassino, ou esse *ato magnânimo* é exigido do desventurado por conta de um *télos* que transcende a esfera da dramaturgia: "a humanidade que se sente a si mesma", como escreve Lessing no prólogo às tragédias de Thomson? Seja como for, enquanto uma análise crítico-ideológica desse exemplo teria de construir o contexto sociopolítico de uma tal moral, no outro caso este contexto é chamado pelo nome.

Trata-se de um homem que perde seu cargo porque era demasiado honesto, tornando-se odioso aos olhos do ministro. Para a narrativa desse homem, que

14 "Carta de Lessing a Nicolai, de 29 de novembro de 1756", id., op.cit.

15 O parágrafo seguinte está só levemente riscado no manuscrito. Em regra, nas demais eliminações, a parte excluída foi riscada até ficar ilegível.

ele encontra como mendigo, Lessing tem, como escreve, lágrimas em prontidão. Aqui "desgraça e mérito estão em equilíbrio". E Lessing prossegue:

> Mas permiti-nos multiplicar o peso em um ou outro prato da balança e observai o que resulta doravante. Permiti-nos primeiro depositar um acréscimo no prato da perfeição. O desventurado pode prosseguir: 'mas basta que eu e minha mulher doente nos recuperemos para que tudo passe a ser diferente. Queremos viver do trabalho de nossas mãos; não nos envergonhamos de nada. Todas as maneiras de ganhar o pão são igualmente honestas para um homem de bem, rachar lenha ou manejar o leme do Estado. Para a consciência não importa o quanto se é útil, mas o quanto se quer sê-lo' — Agora minhas lágrimas cessam; a admiração as sufoca. E, mal eu o sinta, a admiração escapa da compaixão. Permiti-nos agora fazer a experiência com o outro prato da balança. O mendigo honesto descobre que é realmente o mesmo milagre, a mesma raridade sobrenatural ser alimentado pela benevolência dos homens ou diretamente da mão de Deus. Em toda parte ele é repelido de modo ignominioso; entrementes, aumenta sua penúria e com ela sua perturbação. Finalmente se enfurece; mata sua mulher, seus filhos e a si. — Chorais ainda? Aqui a dor sufoca as lágrimas, mas não a compaixão, como o fez a admiração. É que...

Nesse ponto Lessing se interrompe com a exclamação "Mas que palrador incurável eu sou!" e termina a carta (op. cit.). Ao se pensar na escala da compaixão dada mais no começo da carta — comoção, lágrimas, angústia —, pode-se supor que o caso do funcionário que foi destituído do cargo por causa de sua honestidade e que em desespero mata sua família e a si mesmo ilustra o terceiro grau de compaixão, o da angústia. Lessing parece recuar de susto perante essa possibilidade. Não obstante é incontestável que ela, o auto-sacrifício físico do impotente, constitua a continuação conseqüente do caso que Lessing coloca no centro de sua concepção de compaixão e em que os meios materiais são sacrificados à honestidade, sem que aquele que se tornou um mendigo se decidisse a viver do trabalho de suas mãos — o que desencadearia a reação de admiração, inadequada à tragédia segundo Lessing. Que o impotente cometa o sacrifício físico diante das condições políticas e sociais é, embora

numa forma diferente daquela de Lessing, o motivo da obra que talvez possa ser visto como ponto extremo do desenvolvimento do drama burguês no século XVIII. Eu me refiro ao *Preceptor* de Lenz, cujo protagonista se emascula. Em Lessing e em Lenz, a agressão da burguesia impotente dirige-se contra si mesma e não contra os que lhe negam o poder. Não ocorre a Lessing que o funcionário que se tornou mendigo poderia ter matado em sua fúria, em vez da família e de si mesmo, o ministro que quis forçá-lo à vilania. Talvez isso reflita certas tendências do pensamento burguês, sobretudo em um país cujo burguês prefere matar o revolucionário a matar o ditador.

No entanto coloca-se a questão de saber se é admissível inferir do exemplo dado por Lessing referido a um herói por assim dizer exemplar para o drama burguês — o funcionário que se tornou mendigo depois de recusar-se a cometer um ato torpe exigido por seu superior, perdendo desse modo o seu cargo — as premissas políticas e sociais de sua dramaturgia. Pois, de fato, Lessing argumenta num contexto estritamente definido pela estética do efeito. Ele não escreve como o homem deve agir, mas como ele tem de agir para que o espectador possa chorar lágrimas de compaixão. O fato de que seu exemplo ilustre, como que pelos lados, uma ordem social na qual se torna mendigo quem desdenha a corrupção minesterialmente prescrita, poderia ser visto como não intencionado ou até mesmo como signo da crítica de Lessing à arbitrariedade absolutista, uma crítica da qual dá parte também *Emilia Galotti*. Mas uma tal argumentação tem muito pouco alcance. Em vez de separar no exemplo de Lessing o elemento da estética do efeito e o da crítica social, seria preciso antes deixar esclarecidas as condições políticas e sociais de uma estética que define as "lágrimas da compaixão" como efeito intencionado da tragédia. Ou seja, é preciso ler as explicações de Lessing como que ao revés, é preciso fazer de sua premissa "O propósito da tragédia são as lágrimas da compaixão" uma questão, e de sua questão "Quando se tem compaixão?", uma premissa. Mas essa premissa é a ordem social dada, na qual um ministro pode obrigar um subordinado a cometer atos torpes e este, se quer manter-se honesto, tem de sair atrás de esmolas. Nas condições assim dadas, há também outras possibilidades de comportamento — Lessing sabe disso e as explora. O homem

expulso do cargo pode dizer a si que "todas as maneiras de ganhar o pão são

igualmente honestas para um homem de bem, rachar lenha ou manejar o leme do Estado". Para a sua consciência, não importa "o quanto se é útil, mas o quanto se quer sê-lo". Essa possibilidade antecipa o Idealismo alemão, que namorou com a Revolução e teve à mão os meios para negar na Idéia o poder das condições sociais e antecipar desse modo a sua abolição, em vez de aceitá-lo chorando. Dessa consciência revolucionária provém a tragédia idealista de Schiller e a concepção da tragédia do Idealismo alemão, a qual, se não lhe é estranho o sacrifício, é por querer conduzir a uma nova época — pensemos na interpretação que Hegel deu à morte de Sócrates.[16] Se Lessing rejeita essa atitude possível, é só porque ela despertaria nele uma admiração por quem procede assim, o que acabaria sufocando-lhe as lágrimas: "Mal (ele) a sinta, a admiração escapa da compaixão". Porém, se Lessing é obrigado a recusar essa atitude só porque assume a finalidade da tragédia, seja provocar lágrimas de compaixão, é preciso perguntar o que o obriga a essa finalidade. Trata-se da questão sobre as premissas políticas e sociais da teoria do drama burguês.

À luz desse questionamento a "Dramaturgia de Hamburgo" poderia ser lida de maneira nova. Com as suas 104 partes, o teórico Lessing contribuiu para a tentativa de um grupo de burgueses de Hamburgo de contrapor um teatro nacional aos teatros de corte, que cultivavam sobretudo a ópera e o balé, e ao teatro de Neuberin e de Gottsched em Leipzig, onde dominava o classicismo francês, ou seja, onde não havia por sua vez arte burguesa. Muitas passagens da "Dramaturgia de Hamburgo" dão prosseguimento às considerações sobre o efeito da tragédia, sobre o temor e a compaixão e sua relação. Lessing traduz "phobos" não por "terror" mas por "temor", e entende por isso um temor que nos desperta não "o infortúnio iminente de um outro por esse outro", mas o temor "por nós mesmos que nasce de nossa semelhança com o personagem em sofrimento".[17] Desse modo, o postulado da semelhança entre o personagem dramático e o espectador é inserido na definição do efeito

16 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*. Edição do Jubileu, vol. XVIII, pp. 119-120.

17 G. E. Lessing, "Hamburgische Dramaturgie" [1767-1769], in *Sämtliche Schriften*, op. cit., vol. X, parte 75, p. 102.

trágico e, portanto, na de tragédia. A objeção que se encontra em Corneille, Lillo e Diderot contra a cláusula dos estados pode ser reformulada por Lessing, partindo do conceito de compaixão.

> Os nomes de príncipes e heróis podem dar a uma peça pompa e majestade, mas em nada contribuem à comoção. O infortúnio daqueles cujas circunstâncias se aproximam ao máximo das nossas penetra naturalmente mais fundo em nossas almas; e se temos compaixão por reis, então a temos por eles na qualidade de homens e não como reis. Se sua condição faz suas desgraças algumas vezes mais importantes, não por isso as faz mais interessantes. Embora povos inteiros possam se ver implicados nelas, nossa simpatia exige um objeto singular, e um Estado é um conceito demasiado abstrato para nossos sentimentos (op. cit., vol. IX, parte 14, p. 239).

Naturalmente, enquanto o burguês quiser praticar a compaixão como espectador no teatro, o drama burguês terá seu herói paradigmático na vítima impotente da arbitrariedade absolutista, cuja esfera de influência se restringe à sua família. Ou, inversamente, enquanto a burguesia não se rebelar contra o absolutismo e declarar sua pretensão ao poder, ela viverá seus sentimentos e, impotente, deplorará no teatro a sua própria miséria, que — segundo as palavras de Diderot — o destino lhe preparou, como aos heróis da tragédia ática. O burguês resigna-se com sua impotência no absolutismo na medida em que se retira numa privacidade sobre a qual as relações políticas e sociais não parecem exercer poder algum. A revolta da burguesia significa para o drama o fim da sentimentalidade, o fim da compaixão e da comoção como propósito da tragédia. Como diz Lessing, o Estado pode ser um conceito demasiado abstrato para os sentimentos, mas daí pode-se também tirar a conclusão de que no drama não importam os sentimentos. Essa conclusão, tiraram os dramaturgos do Sturm und Drang, e, de modo paradigmático, Lenz. Sua atenção deixa de aplicar-se exclusivamente ao mendigo e passa para a ordem social na qual um funcionário, se pretende manter-se honesto, converte-se em mendigo.

Se o princípio de Lessing que fundamenta sua oposição à cláusula dos estados se referira ao mesmo tempo à esfera em que o drama burguês tem o seu cenário nos meados do século XVIII, nele e em Diderot — o isolamento

da família burguesa, transfigurada em espaço da pura humanidade —, a recusa mais clara dessa intenção e, ao mesmo tempo, a fundamentação teórica mais importante do drama burguês dos anos setenta — e portanto do Sturm und Drang — é o discurso de Mercier *Do teatro ou Novo ensaio sobre a arte dramática* [*Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'Art Dramatique*].[18] Para concluir essa preleção gostaria de me dedicar a esse escrito. Chamaram-no com boas razões de revolucionário, e, se lido depois dos textos de Diderot, é como se anunciasse em várias passagens a Revolução real, a de 1789. Por exemplo, após a enumeração de uma série de inconveniências que colocam em questão a matéria dramática, se diz o seguinte:

> A fonte de todo esse mal se esconde na constituição política iníqua, que receou o acordo mútuo entre os cidadãos. Mas ela já traz consigo a punição para o seu lado: débil e dividida, não tem mais que uma força aparente, balofa, e está bem próxima de sua ruína (*TNE* Wagner, p. 171).

Já essa única frase revela que o teatro de Mercier se distingue do drama burguês de Diderot e de Lessing precisamente no ponto sobre o qual eu quis chamar a atenção com a citação da "Dramaturgia de Hamburgo", em vez de exibir a *vie domestique* em seu isolamento, Mercier tinha em vista justamente os momentos em que as forças dominantes no Estado e na sociedade irrompem nela (na *vie domestique*). Disso é característico o trecho seguinte. Mercier polemiza em um capítulo, intitulado "Dos erros essenciais da comédia recente", contra a comédia social do rococó, na qual aquele "exército de criaturinhas insuportáveis" dá o tom,

> que voa duas vezes na semana para Versailles e mais uma vez está de volta, que se crê sozinho no mundo, vê no resto dos mortais um monte de insetos e não dá

18 Louis-Sébastien Mercier, *Du Théâtre, ou Nouvel Essai sur l'Art Dramatique* (Amsterdam, 1773) (abreviado doravante como TNE, número da página). Trad. alemã Heinrich Leopold Wagner, *Merciers Neuer Versuch über die Schauspielkunst*, (Leipzig, 1776) (abreviado como TNE Wagner, número da página).

valor a nada mais que a suas intrigas, suas cizânias e seu humor caprichoso (id., pp. 108-9).

O dramaturgo deve freqüentar uma outra sociedade. Mercier aconselha:

> Faze-te convidado amistoso de um burguês honesto, cuja filha inocente e modesta sorri, cheia de alegria, à tua chegada. Aqui contemplarás costumes não ornados, meigos, francos e variados; aqui verás o quadro da vida burguesa [*le tableau de la vie civile*], tal como o viram Richardson e Fielding.

Isso também poderia ser encontrado em Diderot. Mas Mercier prossegue:

> Aqui [na família do *honnête bourgeois*] talvez vejas aparecerem esses janotinhas que, finos intrujões, têm o propósito de lograr o bom velho ou seduzir a sua filha. Eis o momento, toma a tua paleta e faze justiça (id., p. 110).

"Prends la palette, et fais justice" — essa frase final basta para revelar a intenção do teatro de Mercier e, desse modo, o ponto diferencial entre o seu programa dramatúrgico e o de Diderot. Mesmo se Mercier não tivesse declarado *expressis verbis* que "a poética do senhor Diderot é a melhor entre todas" (id., p. 132), não passaria despercebido a seus leitores o quanto ele deve a Diderot. Teremos de mostrar, com mais detalhes, que seu escrito se baseia na teoria do drama de Diderot, tanto nas partes sobre a estética do efeito quanto naquelas concernentes à poética dos gêneros. Mas é também iniludível que ele dê em todos os pontos um passo decisivo além de Diderot, que ele fez de seu teatro, pela primeira vez, o que nos anos vinte do século XX chamariam um teatro político, nos anos cinqüenta um teatro engajado, e hoje um teatro crítico. Diferentemente de Diderot, Mercier não se satisfaz em pintar no drama um *tableau* da vida burguesa, de seus costumes não ornados e francos, isto é, naturais. Embora ele diga já na primeira página de seu escrito, como discípulo de Diderot, que "o drama é um quadro", ele prossegue: "importa tornar útil esse quadro" (id., p. 1). E, conquanto essa utilidade seja definida na seqüência com as antigas categorias da estética do efeito — "o quadro poderia servir

para ligar os homens entre si mediante o sentimento vitorioso da compaixão e do interesse" (id.) —, a solidarização intencionada possui uma função política muito direta — em oposição à "humanidade que se sente a si mesma" de Lessing, por exemplo.

Mercier volta a tratar dessa função política repetidas vezes. Na dedicatória dirigida a seu irmão, não traduzida por Wagner, ele já diz:

> J'ai écrit sur cet Art que tu chéris, et qui mieux vu et différemment traité pourroit rendre l'instruction générale, répandre dans l'esprit du *citoyen* des principes utiles, cultiver la raison publique jusqu'ici si négligée, ramener enfin les hommes à ces idées simples, claires, intelligibles, qui font les meilleures de toutes et qui leur paroîtront de la plus étrange nouveauté, car rien de plus nouveau pour eux que les premières et faciles notions de la vrai morale et de la saine politique (*TNE*, p. IV) (grifo de Mercier).[19]

O passo que vai além da teoria do drama de Diderot, ao qual acabei de me referir, apreende-se aqui com mais precisão: Diderot fala do Homem, Mercier, do cidadão, Diderot teria ficado contente com a "moral verdadeira", Mercier acrescenta-lhe a "política sã". Ele diz na introdução:

> Ser escritor já quer dizer muito, mas ser um escritor útil, ter uma influência sobre os costumes de seus concidadãos, aprimorá-los com uma moral clara e sã, isto significa ter maestria sobre a mais bela prerrogativa da natureza humana (*TNE* Wagner, pp. 1-2).

Depois Mercier afia essa tese também em termos políticos. Em uma nota para a frase há pouco citada, ele afirma: "Les vrais gens de lettres sont aujourd'hui

19 ["Escrevi sobre essa Arte que tanto amas e que vista melhor e diferentemente tratada, poderia tornar-se instrução geral, irradiar no espírito do *cidadão* princípios úteis, cultivar a razão pública até aqui tão negligenciada, reconduzir enfim os homens a essas idéias simples, claras, inteligíveis, que constituem as melhores de todas e que lhes parecerão da mais estranha novidade, pois nada de mais novo para ele que as primeiras e fáceis noções da verdadeira moral e da sã política".]

les citoyens les plus utiles" (*TNE*, p. 1).[20] Curiosamente, Wagner traduz "gens de lettres", entre as quais Mercier conta certamente também os dramaturgos, por "eruditos". O que tem por conseqüência — possivelmente propositada — que também as frases finais e politicamente brisantes da nota, que por sua vez parece ser ditada por um pressentimento da Revolução vindoura, são ditas pelos eruditos, no lugar dos escritores, ou seja, inclusive no lugar de Mercier e de seu tradutor. Diz-se aqui:

> "Le corps des gens de lettres paroît animé, d'un bout de l'Europe à l'autre, d'un même esprit":[21] progredindo firmemente sob a insignia da filosofia, eles prescrevem necessariamente aos homens de Estado e a reis as doutrinas que devem ser os fundamentos da bem-aventurança geral [*félicité publique*]. Nossos netos serão certamente mais felizes do que nós (id.).

É nesse sentido que se afirma depois que o poeta é "um legislador que sente toda a dignidade de seu ofício" (*TNE* Wagner, p. 122). E Mercier não receia contrapor o poeta, concebido como legislador, à ordem política existente e responsabilizar esta pelo fato de aquele — o poeta como legislador — mal existir ainda.

> Dominados por monarcas, afastados de todos os assuntos de Estado, forçados a sacrificar nossos projetos patrióticos e até nossos pensamentos, quão distantes não estamos da tragédia nacional! O poeta político nos é tão estranho quanto o orador (id., p. 36).

A tragédia verdadeira estará numa relação exata com os assuntos políticos, mas "sua voz orgulhosa só se elevará se a voz da liberdade" não for abafada (id., p. 53).

Por causa do efeito político e da utilidade social, o poeta, como Mercier o

20 ["Os verdadeiros homens de letras são hoje os cidadãos mais úteis".]

21 ["O corpo dos homens de letras parece animado, de uma ponta a outra da Europa, por um mesmo espírito".]

vê, não se limita a ser legislador, ele é também juiz. Em vez de pensar em atores, público ou censura, ele tem de "trabalhar sob os olhos rigorosos da justiça — eu teria dito logo: da vingança pública" (id., p. 176). No quarto capítulo, Mercier escreve:

> À comédia caberia propriamente trazer o archote da verdade para dentro das caves escuras onde os infames forjam suas injustiças, descobrir no seio dos locais de honra a criatura mecânica e vil [*le vil automate*], que se alça a tirano, e arrastá-lo, já trêmulo, da luz carregada de vício. Então aquele que não teme ser punido temeria a vergonha: o teatro seria o tribunal supremo perante o qual o inimigo da pátria seria citado e exposto à vergonha pública (id., p. 81).

Isso nos leva de volta à pequena cena que mostra o poeta cômico como convidado de um "burguês honesto", "cuja filha inocente e modesta sorri, cheia de alegria, à (sua) chegada". Pois pintar "o quadro da vida burguesa" não é de imediato a tarefa que Mercier coloca ao dramaturgo; só quando os cortesãos aparecem para enganar o pai e seduzir a filha, é chegado o momento — Mercier o diz expressamente — de tomar a paleta e fazer justiça. O *intérieur* burguês já não é mais o refúgio que era em Diderot, ele próprio se torna o cenário para o confronto entre a burguesia e a nobreza. O que pressupõe que, para Mercier, "burguês" já não é sinônimo de "privado", de "doméstico". De burguês passa a ser cidadão, e a este não basta mais poder esquecer a repressão social no seio da família, em cuja harmonia e vida virtuosa o burguês se ergue sentimental. A burguesia é "sem discussão a classe mais respeitável do Estado, ou melhor: aquela classe que constitui o Estado" (id., pp. 116-7). Com isso se altera também a função do *intérieur* burguês. Na passagem central, a conclusão do capítulo sobre o *drama*, isto é, sobre *le drame*, a que ele — como Diderot — confere primazia sobre a tragédia e a comédia tradicionais, Mercier coloca uma série de perguntas retóricas, partindo da suposição de que só restariam "à posteridade as tragédias de Corneille, de Racine, de Voltaire, e até as comédias de Molière". E a última questão é:

"Descobrir-se-ia o quadro de nossos costumes atuais, o interior de nossas casas, esse interior que é para um reino o que as entranhas são para o

corpo humano?" (id., pp. 135-36). O interior, palco das *tragédies domestiques et bourgeoises*, deixa de ser o lugar do privado e do isolado e é concebido como o âmago do Estado, do qual ele extrai sua força vital, como o corpo, das entranhas.

Se o burguês é cidadão, e sua casa, o âmago do Estado, então a representação da vida doméstica e burguesa contém uma legitimação diferente daquela que há ainda em Diderot; ao mesmo tempo, diferentemente do que se passa em Diderot, ela aponta desde o início para além de si mesma, em direção ao Estado e à sociedade em sua totalidade. Com a politização do drama burguês, cai a barreira que separava o drama de família e a ação política. Além do conceito de *drame*, Mercier recebe de Diderot também o conceito de *conditions* como matéria dramática *par excellence*. Porém, enquanto Diderot, como vimos, substitui secretamente as *conditions* pelas *relations*, a vida profissional pela *vie domestique* — não por acaso seus dois *drames bourgeois* são denominados de acordo com graus de parentesco: *O filho natural, O pai de família* —, Mercier, que escreveu uma peça com o título *A carreta do vinagreiro* [*Der Schubkarren des Essighändlers*], insiste em que no drama "podem aparecer todas as condições dos homens", o que o tornaria um "quadro interessante" (id., p. 138). Em vez de trabalhar com as suas bibliotecas — como faziam os classicistas dos séculos XVI e XVII — os dramaturgos deveriam escrever suas obras diante do livro aberto do mundo — "le livre ouvert du monde" (*TNE*, p. 225). O que Mercier entende por isso conclui-se do seguinte trecho:

> Se descermos às condições, quantas coisas singulares não haveremos de aprender! Quanta diversidade não coloca uma lançadeira, um martelo, uma balança, um esquadro, um quadrante, uma tesoura a esse interesse que, à primeira vista, parece ser uniforme. Quanta! Deveríamos ler com encanto a descrição artística dos artesãos, e a cabeça pensante que inventou e pôs em movimento essa máquina engenhosa, não seria interessante? Essa diversidade espantosa de indústria, perspectivas e reflexão terá cem vezes mais atração para mim do que a presunção desses marqueses que se dão a nós como se fossem as únicas pessoas que existissem e que, com todo o seu palavrório, não têm a centésima parte de inteligência que esse artesão honesto possui (*TNE* Wagner, p. 143).

Enquanto Diderot menciona na enumeração das diversas *conditions* o escritor, o filósofo, o comerciante, o juiz e o administrador, e apresenta em suas peças a pequena aristocracia aburguesada, Mercier desce propositadamente até os degraus mais baixos da escada social. O poeta assemelhar-se-ia ao contemplador de estrelas, cujo olhar divaga pelo firmamento e não vê o que está a seus pés. Seria hora de gritar-lhe, acompanhado de um novo fabulista: o que fazes tu aí em cima, no terceiro céu? Os infelizes estão sobre a terra. E Mercier acrescenta:

> Os poetas que se aproximarem da vida privada serão os mais interessantes e os mais amados, assim como são contados entre os melhores reis aqueles que vigiam precipuamente pela felicidade e pela liberdade da classe mais baixa de seus súditos (id., p. 145).

"Les malheureux sont sur la terre" (TNE, p. 110). Esse *pathos* social também distingue Mercier de Diderot e já aponta para o Sturm und Drang. O poeta é, segundo Mercier, o "intérprete dos infelizes, o defensor público de todos os oprimidos", comprometido em

> levar as suas queixas às orelhas dos imponentes, que, por mais empedernidos que estejam, escutarão o estrondo da verdade e com ele ficarão aturdidos e abalados: pois até o ímprobo é forçado a lutar para derrotar a natureza e a compaixão (TNE Wagner, p. 178).

Torna-se evidente aqui como a concepção de teatro político de Mercier não se dirige tanto contra a dramaturgia sentimental de Diderot, senão que atribui à sua categoria central uma nova função. Se a definição segundo a qual o objetivo do drama seria despertar as lágrimas da compaixão nos pareceu ser o teor da experiência social da impotência do burguês sob o Estado absolutista e da tentativa de ultrapassar essa impotência em direção a um mundo ideal de pura humanidade, encontrando já na privacidade da família sua realização, seria de esperar que no teatro político de Mercier, que reconhece o conflito entre a burguesia e o Estado absolutista como seu tema, não restasse mais à compaixão espaço algum. No entanto Mercier ainda está demasiado preso

à sentimentalidade de Rousseau e de Diderot para chegar à reorientação fundamental da teoria do drama, da qual dão testemunho, por exemplo, as "Notas sobre o teatro" [Anmerkungen übers Theater] (1774), de Lenz. Em Mercier encontram-se frases como a seguinte:

> Quando aparece uma cena comovente, o poeta deve ser o primeiro a agarrá-la. Nada penetra mais fundo no coração humano do que a compaixão. Haverá por acaso um sentimento mais aprazível, como se sentíssemos a alma se diluir e solver-se por inteira? (id., p. 175).

Isso poderia estar também em Diderot. O dado novo aqui é que o incitamento da compaixão seja posto a serviço da crítica aos dominantes. Como defensor público dos oprimidos, o poeta busca comover, "pois até o ímprobo é forçado a lutar para derrotar natureza e compaixão". Se as lágrimas da compaixão são, no drama burguês anterior, um paliativo para os oprimidos, então Mercier confere-lhes (às lágrimas) a força de provocar uma inversão nos opressores, ou, se não, como se depreende da citação a seguir, de levá-los a prestar socorro. Quando o dramaturgo faz o espectador chorar, a alma deste arroja-se

> à grande e bela ação, arde de desejo de realizar algo semelhante, não só forma com o infeliz deplorável [que o poeta lhe apresenta] uma pessoa, como talvez sofra mais do que ele próprio, e precisamente a parte que ela [a alma do espectador] toma de sua infelicidade, infunde-lhe também o anseio de acudi-lo (id., p. 15).

As considerações de Lessing não tratam disso. Em sua carta a Nicolai de 29 de novembro de 1756, o funcionamento da compaixão é exemplificado pelo caso do funcionário que se tornou mendigo por causa de sua honestidade: Lessing conclui o exemplo com a frase "para uma tal narrativa tenho sempre lágrimas em prontidão";[22] não lhe ocorre que ele poderia ajudar.

Claro, a prestação de socorro intencionada por Mercier é tão fictícia quanto a representação da miséria. Ainda assim, é de importância que sua

22 Lessing, "Carta a Nicolai, de 29 de novembro de 1756", op. cit.

dramaturgia, em oposição à de seus predecessores, só conheça a compaixão passiva, se me é permitido o pleonasmo, como fase inicial de uma atividade. Essa atividade determina também o drama postulado por Mercier. Ele já não pode mais se contentar com a reprodução da vida burguesa; embora deva ser um quadro — como se diz logo na primeira página do escrito —, trata-se de um quadro útil. Seria necessário

> imprimir ao drama um caráter de utilidade para o presente, ao conhecimento do homem e ao da sociedade, coisas vantajosas. Eis o estudo mais nobre e aquilo que é próprio ao escritor dramático (*TNE* Wagner, p. 199).

O princípio da função social, da utilidade do drama, tem em Mercier as suas conseqüências para a escolha e o tratamento da matéria. O que se torna evidente quando se compara como Diderot e Mercier imaginam um drama cujo herói é um juiz. No segundo capítulo do *Discurso sobre a poesia dramática*, diz-se:

> Que quelqu'un se propose de mettre sur la scène la condition du juge; qu'il intrigue son sujet d'une manière aussi intéressante qu'il le comporte et que je le conçois; que l'homme y soit forcé par les fonctions de son état, ou de manquer à la dignité et à la sainteté de son ministère, et de se déshonorer aux yeux des autres et aux siens, ou de s'immoler lui-même dans ses passions, ses goûts, sa fortune, sa naissance, sa femme et ses enfants, et l'on prononcera après, si l'on veut, que le drame honnête et sérieux est sans chaleur, sans couleur et sans force (*Œ. E.*, pp.194-5).[23]

Diderot indica os conflitos a que as exigências das esferas de sua profissão e as de sua família podem levar o juiz; trata-se para ele daquela reciprocidade

23 ["Que alguém se proponha a encenar a condição do juiz e que teça o enredo de uma forma tão interessante quanto comporta e quanto o concebo; que, pelas funções de seu estado, o homem seja obrigado a faltar à dignidade e à santidade de seu ministério, desonrando-se aos seus olhos e aos dos outros, ou a sacrificar suas paixões, gostos, fortuna, nascimento, mulher e filhos, e que se proclame em seguida, se assim se quiser, que o drama honesto e sério é desprovido de calor, colorido e força".]

de responsabilidades e satisfações que, na *condition de père de famille*, o protagonista formula em sua frase final: "Oh! qu'il est cruel... qu'il est doux d'être père!".[24] O drama burguês de Diderot é um drama da provação: antes de cair a cortina, atesta-se em comoção que se esteve à altura dos encargos que toda condição e toda profissão trazem consigo. É diferente em Mercier. No capítulo 10 de seu escrito, que trata dos "novos objetos dramáticos que se poderiam elaborar", ele afirma:

> Se o poeta está comprometido em estigmatizar todo aquele que se faz desprezível por uma vilania desonrosa [...], para quem guardará os seus trovões, se não quer dirigi-los ao juiz impuro que, insensível à sua própria dignidade quando deve falar em nome da lei, negocia seu julgamento por carícias de uma mulher e, dessa maneira, destrói o que há de mais sagrado e respeitável sobre a terra, a súplica e a confiança de quem implora por justiça? (*TNE* Wagner, pp. 154-156).

Diderot deu como que uma imagem do juiz a partir de dentro, ele o viu sob a pressão de seu cargo — "l'homme forcé par les fonctions de son état" —, já a Mercier não interessa tanto a *condition qua* condição em que se encontra todo juiz, mas muito mais os delitos que os juízes podem cometer. A atividade que Mercier se prescreve como poeta político é a crítica às relações dominantes, é a luta contra a corrupção e o abuso do poder — uma luta em que ele espera poder envolver o espectador de seu teatro político ao despertar sua compaixão pela vítima da corrupção.

Se no drama burguês anterior, por exemplo em *O jogador* de Edward Moore, que na Alemanha e na França encontrou também grande admiração, a ruína financeira era a ruína trágica adequada ao comerciante — no *The Spectator* de 1712 já se recomenda descrever a bancarrota como "the most dreadful of all human conditions", a fim de obter "a touch of tragedy"[25] —, se o herói trágico exemplar era, portanto, o burguês que uma paixão força a contrair

24 "Le père de famille", v. 12, in *Œ. C.*, t. VII, p. 298.

25 *The Spectator* 428 [1712], op. cit., vol. IV, p. 6.

dívidas que por fim ele já não pode mais liquidar, Mercier, por sua vez, coloca do lado do juiz corrupto o homem que "com premeditação contrai dívidas e, por atalhos que só ele conhece, logra seus credores; que vê o artesão faminto mendigar seu salário merecido e ainda se satisfaz com a idéia de tê-lo enganado" (TNE Wagner, p. 151). E, enquanto a construção de Lessing de um funcionário que se tornou mendigo, embora implique determinadas relações políticas, não faz nenhuma referência explícita a elas, dando-se na esfera abstrata dos cálculos da estética do efeito, Mercier não receia acrescentar à descrição que acabamos de citar a seguinte frase: "Paris fervilha de monstros desse tipo" (id.).

Por isso não surpreende encontrar em algumas passagens de seu discurso sobre a arte dramática também uma crítica muito precisa das relações sociais, políticas e econômicas existentes. Sobre o egoísmo, uma monstruosidade que, como escreve Mercier, ele gostaria de ver abatida sobre o palco, à vista dos espectadores, é dito:

> A todas as condições ele infundiu um falso *point d'honneur*, que prevalece sobre o amor ao bem comum [*le bien public*]. Se um oficial, por exemplo, é injustamente preterido em uma promoção, ele depõe as armas. Cada um vê somente o interesse pessoal, não o interesse da pátria. E, para a maior desgraça, não pode sem dúvida ser diferente em um Estado onde tudo existe só para alguns; e onde o poder supremo [*l'autorité*], que tem diante dos olhos apenas os seus direitos específicos, esculpiu o corpo político; em um Estado onde a instituição de tantas rendas vitalícias se limitou a cortar os laços sagrados do sangue [*les liens sacrés de la parenté*]. O que em tais circunstâncias é mais indiferente do que a prosperidade do governo? Nenhum cidadão é mais impelido, nem que por reputação, a sacrificar-lhe o mínimo que seja. Os cidadãos separam-se necessariamente, e, quando querem fruir sua existência, lançam-se de braços abertos ao que é de interesse pessoal e são os primeiros a despedaçar essa pátria, a que deveriam ter servido. Depois se vê brotar o dito vergonhoso: 'après moi le déluge'. Ele se torna adágio, convicto; todos os laços são dissolvidos. A fonte de todo esse mal se esconde na constituição política iníqua, que receou o acordo mútuo entre os cidadãos (id., p. 171).

E segue-se a frase já citada em que se profetiza um fim próximo a esse estado de coisas. É importante aqui que Mercier não fustigue apenas o governo, mas também os burgueses que cessam de ser cidadãos e passam a viver somente para seu proveito próprio. Só essa crítica torna compreensível que Mercier adote o propósito tradicional da tragédia, o incitamento da compaixão. A compaixão torna-se para Mercier o meio de superar o egoísmo, no qual ele não vê nada de dado por natureza, mas antes uma conseqüência das relações políticas, e de fazer do burguês um *citoyen*. É nesse sentido que ele afirma já na primeira página que o drama tem de ser um quadro útil, isto é, servir ao objetivo "de ligar os homens entre si mediante o sentimento vitorioso da compaixão e do interesse" (id., p. 1).

Até agora, em conformidade com o caráter programático do escrito de Mercier, quase só falei de suas exigências, de sua concepção de um drama futuro, um teatro político a serviço da emancipação burguesa. Em seu discurso, no entanto, precede a esses postulados um ajuste crítico de contas com os dois gêneros tradicionais e com as suas leis, a comédia e a tragédia — uma crítica que, mais enfaticamente do que em Diderot, desemboca na exigência de o drama futuro não ser nem comédia nem tragédia, mas um *genre intermédiaire*, o que se designa em francês *drame*, e em alemão *Schauspiel*. Nessas considerações relativas à poética dos gêneros, Mercier também parte dos escritos de Diderot, mas, da mesma maneira que na concepção do drama como um *tableau de la vie bourgeoise* e em sua fundamentação no campo da estética do efeito, resulta também aqui, na discussão sobre a tragédia e a comédia tradicionais e sobre a abolição da cláusula dos estados, uma transformação que talvez só não se possa chamar "refuncionalização" porque se dá antes de tal forma, que as categorias adotadas — como o *tableau* — recebem em Mercier, pela primeira vez, uma função declarada, aquela *utilité politique* que eu acabei de demonstrar quanto ao conceito de compaixão. Esses conceitos tinham também — isso é claro — uma função nos predecessores de Mercier; descobrir essa função era justamente a tarefa que eu procurei solucionar em Lillo, Diderot e Lessing. A concepção de um teatro engajado permite que se expressem os contextos sociológicos, o que muitas vezes torna supérflua a análise — eis uma velha experiência que a sociologia da literatura tem tanto

mais de fazer quanto menos uma literatura confessa suas condições sociais e seus objetivos políticos.

Se, para concluir, quisermos lançar agora um olhar sobre as conseqüências que a concepção de um teatro político tem para as idéias de Mercier sobre a tragédia e a comédia, sua discussão sobre a cláusula dos estados merecerá da nossa parte um interesse especial. Mercier não pergunta tanto sobre a necessidade mas antes sobre a utilidade da tragédia classicista de príncipes. Ele pergunta:

> O poeta seguirá seus predecessores pela via régia habitual? Remexerá as cinzas dos reis? [...] Creio que ele pode fazer muito mais para o bem de todos. [...] Ele refletirá como cabeça pensante, como pintor fiel, como filósofo, sempre se lembrará de que ele vive no século XVIII e deixará em paz os monarcas sob suas sepulturas musgosas; com um olhar abarcará os seus caros contemporâneos; procurará dar-lhes ensinamentos mais úteis no quadro dos costumes atuais, e, de acordo com isso, em vez de produzir uma tragédia, fará o que se chama um drama (id., pp. 21-22).

A utilidade, por conta da qual Mercier opta pelo drama [*Drama*], isto é, pelo drama burguês [*bürgerliches Trauerspiel*], ele a mede na tragédia tradicional de príncipes. Ao perguntar sobre sua pretensa função, ele oferece uma crítica daquelas concepções com que deparamos em nossa visão sinóptica sobre a cláusula dos estados como tentativas de prover com justificativas racionais posteriores as definições da poética de Aristóteles, primariamente descritiva mas reinterpretada a ponto de se tornar normativa. Mercier refere-se a essas teses, principalmente àquela que caracterizamos com o termo "manual para príncipes", quando ele coloca a questão sobre a utilidade da tragédia, na qual as paixões e os vícios, a ira e a vingança dos reis estão em proporção com o seu poder e, por isso, fazem tremer e empalidecer os ânimos mais firmes.

> [Essa tragédia] abrandará a ira dos reis? Essa ira é quase sempre elevada à nobreza [*exaltée avec noblesse*] e quase justificada; olhai lá Agamemnon conduzir sua filha ao altar, porque Aquiles o desafiou. Ela iluminará a razão dos reis? O quadro é indiscutivelmente distante deles e, além disso, não é aquele que lhes convém. Todas

> as descrições que se faz da graça, eles as atribuem a si, e reservam ao sultão turco todo verso em que se pensa a tirania. [...] Para instruir reis é preciso colocar-lhes ante os olhos não os seus iguais, mas inferiores; a saber, seus intendentes, que, sem seu saber, discursam, lideram e regem por eles, e que após algum tempo imaginam que as rendas do Estado lhes pertencem. Mas jamais se pensou mostrá-los em qualquer tragédia (id., pp. 45-6).

É fato que a última frase é correta, quando muito, em relação à França, onde o drama burguês de Diderot se retirou para o interior das quatro paredes da família. Mas a outra possibilidade de drama burguês, que Mercier, não sem ironia, se apóia justamente naquele argumento que deveria firmar outrora a cláusula dos estados — o drama do burguês como vítima do arbítrio absolutista de um intendente, isto é, de um administrador do rei ou do príncipe —, marca uma tradição importante do drama burguês na Alemanha, a que pertencem *Rhynsolt und Sapphira* (1755) de Martini, *Emilia Galotti* de Lessing e *Intriga e amor* de Schiller. Desse modo — não diferentemente do que esboça Mercier —, Martini mostra Rhynsolt, o governador de Carlos, o Audaz, aniquilando, sem o conhecimento do duque, o mercador Danfeld, cuja mulher Sapphira ele ama. As últimas palavras são de Carlos, o Audaz: "O súdito mais fiel é subitamente assassinado, o maior ímprobo rege meu coração inteiro e só cai depois de muitas perfídias cruéis".[26] Assim, Mercier não está errado quando julga que tal coisa poderia servir de instrução a um rei bem mais do que o destino de Édipo ou de Nero; a peça de Martini foi escrita para o proveito de príncipes e reis com a mesma didática iluminista que *O mercador de Londres* de Lillo foi destinada aos aprendizes de Londres.

Se dessa maneira o argumento do "manual para príncipes", com que a cláusula dos estados deveria ser apoiada, é transformado em Mercier em um argumento contra a tragédia de príncipes e colocado a serviço da difusão do drama burguês, a própria tragédia de príncipes não aparece menos transformada sob o ponto de vista da utilidade de Mercier. Ele começa argumentando como fizeram Corneille e Diderot antes dele:

26 Chr. L. Martini, "Rhynsolt und Sapphira", op. cit., p. 111.

> Mas reis, talvez me replicassem, não te interessarão mais do que simples pessoas privadas? [...] Como homens eles me interessarão, mas não como reis. E, se depuserem o cetro e a coroa, serão para mim muito mais caros (*TNE* Wagner, p. 56).

Depois, porém, ele aceita o desiderato de ver no teatro "objetos distintos dos nossos", mas só para atribuir à tragédia de príncipes também uma nova função, como ele o faz com o drama de família, com o *tableau de la vie bourgeoise*.

> Pois bem, se reis devem ser descritos, representai sua ambição como a fonte de que decorrem os infortúnios de seus povos; representai-o, esse monarca que enfeitais com as mais belas cores, como um tirano que quer ter escravos, que oculta as correntes que está a ponto de desenrolar, que fará seguir ao grito de júbilo da vitória o gemido dos oprimidos, que ama só a si, e cuja soberba cada ser humano pisaria, como ele faz com todos. Representai a tirania sob a forma assombrosa de que se serve Sólon, uma torre alta sem escadas, na qual estamos sempre sitiados e da qual não podemos mais nos livrar, sem que nos precipitemos. Essa imagem assustaria todo amante do poder arbitrário. Trovejai contra a ira dos reis, pela qual se crêem iguais aos deuses, e os lançai ao chão. Só quando a tragédia for representada desse modo, os homens sentirão que são o joguete dos ambiciosos, por cujos crimes eles têm de pagar (id., pp. 57-8).

O homem como joguete dos ambiciosos, o burguês como vítima dos dominantes. Esse motivo, que para Lillo, na Inglaterra pós-revolucionária, não possui nenhuma atualidade, de que Diderot se desvia indo para a auto-encenação comovida da virtude burguesa e que Lessing se limita a deixar distante, como exemplo para a estética do efeito na carta a Nicolai, ou que só conhece, em *Emilia Galotti*, como incidente numa corte italiana, passa a ser determinante para a dramaturgia do Sturm und Drang, cuja direção foi ou indicada ou ratificada pelo *Do teatro, ou Novo ensaio sobre a arte dramática* de Mercier. Traduzido por Heinrich Leopold Wagner, o discurso foi um acontecimento muito mais da história da literatura alemã do que da francesa. Ele é o pano de fundo teórico diante do qual tem de ser vista a dramaturgia de Lenz e Wagner, cuja meta é a crítica social e a transformação das relações dadas, ainda que se

trate só de pontos isolados (como a educação e a vida sexual dos soldados). Em Marie Wesener e no preceptor Läuffer é mostrada a força destrutiva do existente. As obras em que são as figuras centrais, *Os soldados* [*Die Soldaten*] e *O preceptor*, chamam-se *comédias* na poética de Lenz. Podem chamar-se assim porque a antiga comédia, em que um traço do caráter deve ser ridicularizado, a comédia de Molière e também ainda a do início do Iluminismo, em unidade com a antiga tragédia, foi substituída pelo drama burguês, pelo *drame*. Em Lenz, o que faz da comédia, comédia, não é o riso como efeito pretendido, mas que essa comédia tenha um incidente ou um assunto por idéia principal, não um personagem. Se nas "Notas sobre o teatro" Lenz menciona como exemplo de um tal assunto uma *mésalliance*, um enjeitado ou "minhocas quaisquer de uma cabeça excêntrica",[27] então se deve perguntar se ele já não tem em vista o fenômeno da reificação, que só no século XIX foi levado ao conceito, mas que no final do XVIII já há muito fora dado na realidade: o ato desesperado do preceptor se distingue da ruína tradicional do herói trágico justamente porque este não prova sua subjetividade no assentimento à ruína, mas antes permanece em vida, mutilado e convertido em objeto.

O mercador de Londres, *O pai de família*, *O preceptor*: três estações na história do drama burguês do século XVIII. O herói, o santo, a vítima, eis — para empregar um conceito de Walter Benjamin[28] — três caracteres sociais, cuja diversidade corresponde às diferenças políticas e sociais na posição da burguesia inglesa, francesa e alemã no século XVIII. A tarefa da sociologia da literatura é menos reencontrar essas diferenças na realidade representada das peças do que tornar claras as mediações — por exemplo, na técnica do drama ou na estética do efeito — pelas quais as obras e suas teorias foram condicionadas historicamente — e isso significa também socialmente.

27 J. M. R. Lenz, "Anmerkungen übers Theater", in *Werke und Schriften*, vol. 1 (Darmstadt [1744] 1966), p. 361.

28 Walter Benjamin, "Zum gegewärtigen Standort des französischen Schriftstellers", in *Zeitschrift für Sozialforschung*, nº 3, 1934, p. 66.

Adendos

1. Observações sobre o excurso acerca de Aristóteles no capítulo 1

Jean Bollack

Durante a elaboração de sua lição, Peter Szondi havia utilizado a tradução de Olof Gigon da *Poética* aristotélica (Artemis, 1950, publicado desde então, numa versão revista, pela Reclam), já que essa edição correspondia ao estágio mais recente da pesquisa. Ele não podia imaginar quantos erros estavam contidos nela.

Nos casos em que os desvios da correta compreensão do texto remontavam às interpretações produtivas dos séculos anteriores, justificou-se, no contexto dessas lições, a edição também da versão "falsa" (embora se devesse chamar a atenção para a divergência entre Batteux e Aristóteles, por exemplo).

Independentemente de se os erros têm sua causa na tradição ou na mera negligência, o número relativamente grande de passagens a serem corrigidas demonstra a situação delicada em que se encontra o crítico literário, que muitas vezes está mais interessado pela própria coisa do que o grecista em sentido estrito, mas dependendo do trabalho deste.

Na página 42, linha 15, na citação da *Poética* (cap. 2) "[...] são necessariamente ou nobres ou vulgares [...]", não se encontra em Aristóteles: "[...] pois cada um distingue os caracteres segundo a virtude e a vileza", mas sim:

> "[...] pois todos os homens se distinguem em relação aos caracteres segundo a vileza e a excelência".

Na página 42, linha 21, em vez de "uma imita os homens mais nobres, a outra, mais vulgares do que são na realidade", deve-se entender:

> "[...] pois uma quer imitar os homens piores, e a outra, melhores do que os atuais" (em oposição aos heróis do passado).

Do mesmo modo em Batteux, *Les Quatre Poétiques* (Paris, 1771), p. 25:

> "[...] celle-ci fait les hommes plus mauvais qu'ils ne sont aujourd'hui, et la Tragédie les fait meilleurs".

Na página 43, linha 16, na citação "No que concerne aos caracteres [...]", não se encontra em Aristóteles (cap. 15): "Um caráter aparecerá, como dissemos, quando a fala ou a ação torna visível alguma decisão; se a decisão é nobre, o caráter será nobre", mas:

> "A fala, porém, conterá um caráter, se ela, como foi dito, permitir que ele se torne visível, ou se a ação está dirigida a uma decisão, é um bom caráter, se esta decisão for boa".

Em Batteux (op., cit., p. 101), no lugar de "caráter", encontram-se "costumes", daí:

> "Nous avons dit qu'il y a des Mœurs dans un Poëme, lorsque le discours ou la mainère d'agir d'un personnage font connoître quelle est sa pensée, son dessein. Les Mœurs sont bonnes, quand le dessein est bon; elles sont mauvaises, quand le dessein est mauvais".[1]

1 ["Dissemos que há costumes em um poema, quando o discurso ou a maneira de agir de um personagem faz conhecer qual é o seu pensamento, o seu designio. Os costumes são bons, quando o designio é bom; são maus, quando o designio é mau".]

Na página 44, linha 05, na citação "Uma vez que a tragédia é a imitação de homens [...]" (cap. 15), não se encontra "[...] como fizera Homero, quem representa Aquiles tanto como modelo de rudeza como também de competência", e sim:

> "[...] assim, também Homero representou Aquiles, a inflexibilidade em pessoa, com traços nobres".

Na página 44, linha 18, na primeira frase da citação "A comédia [...] é a imitação [...]" (cap. 5), não deveria estar: "A comédia é [...] a imitação do mais vulgar, porém não quanto a toda espécie de vileza, mas só àquela do ridículo que é uma parte do feio" e analogamente em Batteux (ver nota 41, p. 55): "La Comédie est [...] l'Imitation du mauvais, non du mauvais pris dans toute son étendue, puisque le Ridicule n'en est qu'une partie"),[2] mas antes:

> "A Comédia [...] é imitação de pessoas de pouco valor, todavia não em relação a toda vileza; antes, o cômico é apenas uma parte do vergonhoso".

Na página 46, linha 28, na citação "[...] não é tarefa do poeta [...]" (cap. 9), no lugar de "adequabilidade", "verossimilhança".

Na página 47, linha 08, na citação "[...] o que é possível é convincente [...]" (cap. 9), em vez de "Ora, o que não pode absolutamente acontecer, nós não o temos por possível também na poesia. Mas o que aconteceu, dele é claro que pôde acontecer, pois não teria acontecido se tivesse sido impossível", estaria mais correto:

> "Ora, o que não aconteceu, disso ainda não estamos convencidos que é possível, e o que já aconteceu, isso é evidente que é possível. Pois não teria acontecido se tivesse sido impossível".

2 ["A Comédia é [...] a Imitação do mau, não do mau tomado em toda a sua extensão, já que o Ridículo é somente uma parte dele".]

II. Materiais para uma interpretação de *Miss Sara Sampson* de Lessing

A consciência

"mais do que um mundo inteiro nos acusando" (I, 1), p. I, 7.

"SARA › Vozes punitivas me despertaram em meio ao sono" (I, 7).

"SARA ›...uma vantagem diferente do que o aquietar de minha consciência..." (I, 7).

"MELLEFONT › (para Marwood) Só faltava que vós, mesmo contra minha consciência, gritásseis por meu socorro!" (II, 4).

Lágrimas/choro

"por acaso ela não merece as minhas lágrimas?" (I, 1).

Sara permanece o dia todo em seus aposentos... e chora (I,2).

"MELLEFONT › Olha, a primeira lágrima, que choro desde minha infância, começa a escorrer pela face!"

"MARWOOD › Vedes que mesmo a alegria tem as suas lágrimas?" (II, 3).

Arabella (II, 5)

(Todas lágrimas de Sir W. Sampson: repetição do vício e da ingratidão de Sara, III, 3).

"SARA › Ele não se permite chorar, não é?..." (III, 3).

WAITWELL ("enquanto ele esfrega os olhos") (III, 3).

(cf., V, 8).

Afeto

"cometo um crime por meu afeto" (I, 1).

(Cf. "Dramaturgia de Hamburgo": "Porque não deveria ser permitido a um poeta, para levar ao máximo nossa compaixão por uma mãe tão afetuosa, deixá-la infeliz por causa do próprio afeto?", parte 38).

"SARA › O fingimento continua frio, e uma fala tão afetuosa não está entre suas capacidades" (III, 6).

"SARA › (para Mellefont) Sir William? Ah, Mellefont, começai a vos habituar a um nome bem mais afetuoso. Meu pai, vosso pai, Mellefont" (IV, 1).

"SARA › (para Mellefont) Um nome (Arabella) que deve despertar em vós um afeto diferente do que sente por mim" (V, 4).

"WAITWELL › (a respeito de Sara) Eu temo somente a impressão violentíssima que sua aparição inesperada poderia causar numa alma tão afetuosa" (V, 9).

Amor

"Sarinha amou seu pai, e... certamente! certamente!...ela o ama ainda" (I, 1).

"Se ela me ama ainda, seu erro está esquecido" (I, 1).

"SARA › Eu sinto demais a minha infelicidade... para que eu mesma devesse me privar desse último e único momento de doçura" (seu amor por Mellefont) (I, 7).

"SARA › "No mundo não quero saber de nenhuma outra honra senão a de amar-vos" (I, 7).

"Com os olhos do amor..." (I, 7).

"MELLEFONT ›...desde que aprendi a distinguir, no trato com uma amiga virtuosa, o amor da volúpia" (II, 3).

"SIR W. SAMPSON › Se ela não me ama mais, espero que eu possa me superar enfim e deixá-la ao seu destino" (III, 1).

"SARA › Diga-lhe que estou morta para os sentimentos mais vivos do remorso, da gratidão e do amor" (V, 8)

"NORTON › O amor já vos (Mellefont) desculpou".

Virtudes

"Sua fuga foi causada pelo remorso. Tais faltas são melhores do que virtudes forçadas" (I, 1).

"MELLEFONT › (sobre seu passado antes de conhecer Sara) Ainda não tinha nenhuma descuidada virtude em minha alma" (I, 3).

"SARA › (Se nossos atos) estão em conformidade com nossos deveres e a virtude, então as fantasias que os acompanham servem para aumentar nossa paz e nosso deleite" (I, 7).

"SARA › A virtude comprovada, Deus tem de deixá-la de exemplo para o mundo por muito tempo, e só a virtude fraca, que estaria sujeita talvez a muitíssimos testes, ele tira repentinamente dos limites perigosos" (V, 10).

"MELLEFONT › Não deve ter cometido nenhum erro quem deve ser virtuoso?" (I, 7).

"SIR W. SAMPSON › A curta distância da virtude, ela não pode ter aprendido a fingir" (III, 1).

"SARA › No mundo não é possível simplesmente ter só amigos tão virtuosos" (IV, 8).

Vício, perdão, culpa

"SIR W. SAMPSON › Se essas faltas fossem verdadeiros crimes, se fossem vícios deliberados. Ai! eu ainda assim a perdoaria. Eu ainda preferiria ser amado por uma filha viciosa do que por nenhuma" (I, 2).

A vida viciosa de Mellefont antes do rapto de Sara (I, 3).

"MELLEFONT › Eu me tornara íntimo dos vícios, e vós os conhecíeis demasiado pouco" (I, 7).

"SARA › Cada suspiro que ele (seu pai) soltasse por mim tornaria maiores os meus crimes" (III, 3).

"SARA › Justamente o que eu não posso suportar é que ele tenha de dar o primeiro passo" (III, 3).

"WAITWELL › Então o perdão não é um deleite para um bom coração?" (III, 3).

"MELLEFONT › Um homem divino, pois o que é mais divino do que perdoar?" (III, 5).

Para Sara sua parte na falta dela e de Mellefont é "querida, por mais condenável que seja, pois é essa falta que deve ter dado ao vosso conhecimento o fato de que amo meu Mellefont mais do que tudo no mundo" (IV, 1).

"SARA › Como faltou pouco, um nada, para que me tornasse uma parricida!" (IV, 1; cf. V, 9).

"SARA › Não me faleis nada de vingança. A vingança não é nossa!" (V, 5).

"SIR W. SAMPSON › Por que eu não te perdoei logo?" (V, 9).

"SARA › Morro, e perdôo a mão pela qual Deus me pune" (V, 10).

"SIR W. SAMPSON › (sobre Mellefont moribundo) Ah, ele foi mais infeliz do que vicioso" (V, 10).

Pensamentos

"MELLEFONT › Se por mais tempo permanecesse a sós com meus pensamentos, eles poderiam me levar demasiado longe" (I, 3).

Insonolência

Mellefont (I, 3); Sara (I, 4); Sara (I, 7).

Sonho

Sara (I, 7).

Compaixão

"MELLEFONT › (para Norton) Assim tenha ao menos compaixão de mim" (I, 3).

"SARA › (sobre Marwood) Se não é nenhuma daquelas mulheres orgulhosas [...] um gesto de ombros é toda a compaixão que parecemos merecer delas" (III, 2).

"MELLEFONT › (para Sara) Não devo compartilhar de suas dores, Miss? Infeliz que sou, só posso compartilhar delas!" (V, 4).

Sentimento e razão

"eu era muito sensato para ensurdecer minha razão; mas meu coração e meu sentimento íntimo jogaram abaixo o penoso edifício de raciocínios" (I, 7).

"SARA › E sei eu o que devo escrever? O que penso, o que sinto?" (III, 4).

Fantasias

"SARA › (O céu) deixou as fantasias em nosso poder. E elas obedecem a nossos atos" (I, 7).

O juiz celestial

"SARA ›... aos olhos daquele juiz que ameaçou punir a menor transgressão de sua ordem" (I, 7).

"SARA › Digo que é um erro meu; pois por que devo continuar a ser tão cruel comigo mesma e considerá-lo um crime? O próprio céu deixa de vê-lo assim; ele me tira o castigo e me presenteia um pai novamente" (IV, 8).

Honra

"SARA ›... no mundo não quero saber de nenhuma outra honra senão a de amar-vos" (I, 7).

Pai, pátria

"SARA › Assim, eu devo deixar minha pátria como uma criminosa?... Cada vento ressopraria das costas pátrias maldições sobre mim" (I, 7).

A astúcia de Marwood: Ela leva Bella consigo, especula com os sentimentos paternos de Mellefont (II, 1).

"MARWOOD › O coração talvez lhe diga que ele pode ser ainda mais do que teu protetor, do que teu amigo" (II, 4).

"MARWOOD › (para Mellefont) Vós privastes um velho pai de sua única filha... mandai de volta uma filha crédula para a casa, que não precisa ficar erma só porque insultastes a ela" (II, 4).

"a carta de um pai afetuoso" (III, 1).

"SIR W. SAMPSON › Se pudesse fazer do sedutor meu filho!" (III, 1).

"WAITWELL › Sir William é ainda um pai afetuoso" (III, 3).

"poder paterno"; "benevolência paterna" (III, 3).

Cf. III, 3 (Waitwell a respeito de pai e filho).

"SARA › O que eu não posso suportar é que ele tenha de dar o primeiro passo" (III, 3; cf. V, 9).

Ver também II, 5; IV, 1 (Mellefont sem pai); IV, 4 (Mellefont pai); V, 4 (ib.); V, 10.

Mundo, sociedade etc.

"Mas a consciência é mais do que um mundo inteiro nos acusando" (I, 1).

"SARA › No mundo não quero saber de nenhuma outra honra senão a de amar-vos" (I, 7).

"SARA › Um ato sagrado não fica mais forte por causa da solenidade" (I, 7) (o casamento).

"MELLEFONT › Ah, miss, permiti-me confessar minha ambição. Eu gostaria de gabar-me para o mundo todo de ter-vos ao meu lado" (III, 2).

"SARA › (A inconstância) é desculpada pelos objetos do amor, que raramente merecem permanecer como tais" (IV, 8).

"MARWOOD › O ensinamento moral de Miss Sampson não parece ser o mais rigoroso" (ibid.).

Confiança, dúvida

"SARA › Se para mim não fosse a lei mais inviolável jamais duvidar da sinceridade de vosso amor..." (I, 7).

Puritanismo etc.

"MARWOOD › (a respeito da carta de Mellefont) O resto teológico (deve) ter sido escrito por um quacre" (II, 3).

"SARA › As providências (do destino) são sempre as melhores. Permiti usarmos bem o que ele nos presenteia..." (IV, 1).

"SARA › Um vínculo... sem o qual mesmo o amor mais sincero é uma paixão profana" (IV, 8).

"SARA › A mão (de Marwood) pela qual Deus me pune" (V, 10).

"SIR W. SAMPSON › (a respeito de Mellefont) Ele foi mais infeliz do que vicioso" (V, 10).

Ausência (de um membro da família)

"ARABELLA › Já não foi uma pequena eternidade a falta que sentimos de vós?" (II, 4).

"SIR W. SAMPSON › A carta de um pai afetuoso, que não lamenta nada a não ser a sua ausência" (III, 1; cf. III, 3).

"SARA › Ele chama minha fuga de uma ausência. Como esta palavra suave a torna muito mais condenável!" (III, 3; cf. III, 7).

Co-responsabilidade

"SIR W. SAMPSON › Eu mesmo cometi os maiores erros com relação a essa desgraça... Era natural que a atenção grata que demonstrei por ele devesse atrair também a estima de minha filha" (III, 1).

Diferenças sociais

"SIR W. SAMPSON › (para o criado Waitwell) Eu quero suprimir toda diferença entre nós; naquele mundo, sabes bem, ela está em todo caso superada" (III, 7).

"MELLEFONT › (para o criado Norton) Não esqueças quem tu és".

"NORTON › Não esquecerei que sou um criado" (IV, 3).

III. Molière na perspectiva de uma "lecture sociologique". Tentativas de uma reconstrução

Wolfgang Fietkau

I

Do mesmo modo que a sentimentalidade do século XVIII se expressa na recepção de Molière de tal forma que os caracteres cômicos despertam a simpatia a fim de que se descubra neles uma tragicidade secreta — pensemos na leitura de Rousseau de *O misantropo*, uma leitura ao revés —, no drama sentimental da época é abolida a distância cômica em relação ao burguês. A família não é mais vista de fora, relativizada a partir das normas do 'homme de qualité'; ela constitui agora a realidade inteira do drama. Esse processo de aburguesamento, colocando no lugar da comédia "à la Molière" a comédia séria, alcança seu ponto culminante ali onde — como em *Le père de famille* de Diderot — o pai de família é de condição nobre. *O burguês fidalgo* de Molière se faz ridículo — o 'fidalgo burguês' de Diderot talvez arranque aos espectadores lágrimas de compaixão tanto mais certas porque vêem nele o próprio caráter burguês literalmente enobrecido. O *tableau* inicial de *O pai de família* de Diderot dá parte de uma mudança social. Esta não consiste tanto no advento de uma nova camada social, mas muito mais em uma alteração na forma de organização da sociedade.

Resumo de algumas idéias da preleção sobre Diderot, essas frases de "Tableau et coup de théâtre", o último trabalho de Szondi sobre o conjunto de problemas

relativos ao drama burguês, dão a conhecer talvez o ponto de vista de como ele teria definido alguns trabalhos posteriores. Quanto à descrição de um contratipo histórico do drama burguês, eles teriam certamente em comum, apesar de contrastarem as diferenças, a perspectiva metodológica, a tentativa de uma *lecture sociologique*, como Szondi denominou algumas vezes esse procedimento. Nos planos de trabalho de que chegou a falar, constavam os estudos sobre *O burguês fidalgo*, *O misantropo* e *O avaro* de Molière. Interessava-lhe sobretudo, sob os mesmos pontos de vista, a história da adaptação dessas peças na Inglaterra da Restauração, feita por Ravenscroft [*The Citizen Turn'd Gentleman*, 1672], por Wycherley [*The Plain Dealer*, 1676] e por Shadwell [*The Miser*, 1672], e a história de sua recepção na Alemanha, refletindo-se na crítica de Gottsched, Lessing e Goethe, e nas traduções e adaptações, de *O misantropo* [*Menschenfeind*] da senhora Gottsched até *O burguês fidalgo* [*Bürgers als Edelmann*] de Hofmannsthal.

A execução desses trabalhos não chegou a ir além do estágio das notas e dos excertos. Tivesse isso ocorrido — Szondi havia postergado esses planos para depois dos estudos de Celan —, teríamos encontrado provavelmente, entre outras coisas, um excurso sobre a afinidade entre *O misantropo* de Molière e *O difícil* [*Schwierigem*] de Hofmannsthal.

Todavia, no contexto de um seminário promovido por ele no semestre de inverno de 1970/71 "História da recepção como história social I, Molière na França, Inglaterra e Alemanha" [Rezeptionsgeschichte als Sozialgeschichte I, Molière in Frankreich, England und Deutschland], Szondi apresentou em seus traços principais dois ensaios de interpretação, de *O burguês fidalgo* e de *O misantropo*, e colocou a perspectiva deles como ponto de discussão. Eles pelo menos puderam ser mais ou menos reconstruídos, com base nas notas e excertos e graças também aos apontamentos de outros participantes do seminário. Naturalmente a discussão dessas teses não permaneceu inteiramente de fora. Desse modo, em sua argumentação, Szondi levou em conta uma ou outra contribuição ou objeção, sem que pudessem ser nomeadas em particular no contexto da discussão.

Seja sublinhado nesse lugar que o fato de a tentativa de uma tal reprodução, e, necessariamente também, a objetivação de uma exposição apresentada de início bem mais como hipótese do que como uma certeza pronunciada não poder estar

totalmente livre de acréscimos subjetivos, leva-nos a registrar, chamando a atenção também para o tempo decorrido, que ela, ao mesmo tempo possibilitada e limitada pela lembrança do participante, expõe-se a ressalvas. No entanto, por mais que a incerteza subjetiva e o acaso objetivo em tudo isso deponha contra uma tal iniciativa, acabamos afinal por subordinar essa ponderação à constatação de que o ponto de vista e o material dessas teses, com toda a sua provisoriedade, são dignos de serem reproduzidos no quadro de uma edição de estudos, talvez já só pelo fato de que ensaios de uma 'lecture sociologique' desse objeto são raros e mais raros ainda quando realizados de modo feliz.

A distância cômica em relação ao burguês, como que observado através da luneta do *homme de qualité*, deixa de aparecer na comédia de Molière somente como uma de suas pressuposições sociais, isto é, como condição de possibilidade de sua comicidade; ela aparece também como um resultado. A distância não é mais socialmente dada, ela é produzida no próprio drama como *distanciamento* — um indício talvez de que já não é mais respeitada totalmente na realidade histórica. A personagem de Molière não se faz só ridícula como "burguês fidalgo", perseguindo objetivos de nobilitação. A comédia busca ridicularizá-la. Com isso, a comédia vira tomada de posição. Mas tomada de posição em que conflito? Nesse ponto começam as considerações de Szondi. Reflexões dessa espécie, embora pareçam elementares e evidentes, a peça parece tê-las curiosamente emperrado por muito tempo, como mostra a afirmação de Antoine Adam,[1] que, sendo apenas uma entre muitas, mas menos

1 ["Ces intentions satiriques mises à part, le 'Bourgeois gentilhomme' n'est ni une étude sociale, ni une étude de caractère. La pièce est bâtie à la diable. [...] La matière manque tellement que Molière recommence pour la troisième fois la scène du double dépit amoureux, qu'il avait déjà reprise pour meubler la vide du deuxième acte de *Tartuffe*. Les caractères ne sont même pas tous cohérents..."] (Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e^ siècle*, t. 3 (Paris, 1952), p. 383. ["Colocadas à parte essas intenções satíricas, *O burguês fidalgo* não é nem um estudo social nem um estudo de caracteres. A peça é estabelecida ao desbarato. [...] A matéria falha de tal modo que Molière recomeça pela terceira vez a cena do duplo despeito amoroso que já havia retomado para preencher o vazio do segundo ato de *Tartufo*. Os caracteres sequer são todos *coerentes*".]

velada que outras e por isso não menos sintomática, conclui das premissas de sua própria leitura a constituição da peça, a saber, uma carência interna, a falha na matéria.

Ainda que não seja difícil encontrar talvez razões históricas em detalhes para uma tal limitação no olhar, o caráter desse sintoma parece ser antes institucional, se considerado em que medida na França a administração do clássico coube às instituições, que — como o *Enseignement secondaire*, os grandes teatros e finalmente os folhetinistas, para citar apenas as mais importantes — pressupõem-se, consultam-se e dão pretextos umas às outras. Com o *Enseignement secondaire*, a leitura torna-se obrigatória; e as premissas de como ler Molière não estão isentas de sanções: afinal há censores. Assim os manuais de exercícios de leitura também trazem a escrita da instituição. Comentários como os de *Nouveaux classique* [...] são editados como *Questions*, nas questões de questões tão inquestionáveis assenta-se, discretamente, mas ainda assim de forma autoritária, um santuário inteiro de artigos de fé, que se reproduz nas respostas, nas previsíveis e admissíveis pelo menos, mas depois como que por si mesmo. Trata-se de uma psicologia dos caracteres (no sentido de que as comédias são comédias de caracteres), caracteres que são clássicos porque são dimensões psicológicas, atemporais e, em sua atemporalidade, clássicas, e clássicos por sua vez porque se lida com eles reiteradamente — pressuposições de um *discurso* que se renova sem cessar, no monólogo da instituição com seus adeptos. Essa anexação, que talvez não se deu a conhecer em nenhuma outra parte com mais evidência do que na trindade do *juste-milieu* de *Bon Sens*, *Bon Goût* e *Naturel*, parece, no entanto, ir tão longe a ponto de a escola determinar, inteiramente, a própria maneira mundana de se reagir e ele quando, por exemplo, afirma que o autor teria se oferecido tal trindade de forma demasiado franca para que não a tivesse atribuído a si mesmo, identificando o objeto com a forma como é tratado.

Contudo, quando essa oposição se manifesta na recusa de uma maior ocupação com esse autor, como ocorreu às vezes na Alemanha, não parece se tratar nem sequer do resultado acadêmico de um estudo, diferentemente do que se passa nos casos dos resumos aplicados nas experiências ginasiais francesas. No mesmo grau em que tudo isso nada tem a ver com a obra em seu sentido

verdadeiro, ele caracteriza talvez as pressuposições e as resistências a seu estudo, pelo menos como aparecem na visão retrospectiva do inverno de 1970-71. Daí o ensaio de uma *lecture* — ou, mais exatamente, de uma *relecture sociologique* —, como o que Szondi realizou naquele seminário, perseguir o seu objetivo também um pouco na contracorrente histórica, não com a pretensão de querer reabilitar o poeta cômico ante a aliança de amantes-funcionários e indiferentes ostensivos, mas com a pretensão de pelo menos rediscutir, junto com o próprio assunto, os preconceitos contra ele. Se a retomada de um procedimento inclui em regra uma modificação das suas regras procedimentais, e em unidade com isso, uma revisão das bases do procedimento antigo, as premissas dessa *relecture* se deixariam resumir talvez nessa direção: os *caracteres* da *comédie sociale* não seriam substâncias, portadores ou mesmo incorporações de uma psicologia, mas antes, no sentido dramatúrgico, um meio de representação e, no sentido histórico, caracteres sociais de pessoas de condição, sem que uma coisa deva coincidir sempre com a outra, sem diferenças. Um Dorante não se limita a manifestar-se em *O burguês fidalgo* em sua qualidade histórica de pessoa de condição, ele aparece também em sua qualidade dramatúrgica de *homme d'intrigue*. Ora, com o passo para o plano das realidades históricas, a obra é rebaixada, segundo a conhecida objeção, a documento histórico. Mas só na medida em que se reconstrói um conflito a que está ligada a comédia como tomada de posição (seja dito que se trata inicialmente apenas de uma hipótese) dão-se a conhecer também as respostas internas, os momentos cômicos que outrora provocavam possivelmente a gargalhada em passagens que hoje lemos sem maior atenção. Nesse sentido, a busca da "coisa" tratada na comédia, que parece ocultar-se ao olhar de Antoine Adam, por exemplo, não diz respeito apenas ao nível do representado, mas sobretudo ao modo de representação, ou, como diz Szondi em uma nota, o "modo da presentação", talvez porque ela se encontre só ali.

Que um certo senhor Jourdain contrate professores de música, dança e esgrima, chame à casa um filósofo para aprender a discursar e imite o modo de vestir das *gens de qualité* talvez careça hoje de explicação, se nos perguntarmos o que os contemporâneos puderam achar de engraçado nisso. Se lançarmos um olhar sobre o código das maneiras de comportar que caracterizou

originariamente a "conduta" da nobreza no contexto dos privilégios suseranos e mais tarde áulicos (como a habitação de castelo e domínio, o de portar vestes e armas, pendões e brasões, negado ao vulgo, o da endogamia de classe ou a ocupação aristocrata por excelência, a caça, e finalmente o privilégio da execução pela espada etc.), torna-se patente que o burguês fidalgo de Molière não busca só aprender, no sentido geral, as maneiras que os discípulos da nobreza aprendiam a exercitar já desde a tenra idade na escola dos jesuítas e mais tarde na corte; ele busca também se apropriar, no sentido específico, de prerrogativas sociais,[2] pois privilégios não representam apenas regalias fáticas, eles fazem com que estas se manifestem simbolicamente também nas formas e nas obrigações dos socialmente privilegiados. Assim como todos esses privilégios, é exclusivo, especial e distintivo também o princípio de sua semiologia, incluindo e isolando simbolicamente os membros da aristocracia na qualidade de portadores dessa diferença. Norbert Elias — a cujos estudos sobre *A sociedade de corte* [*Die höfische Gesellschaft*],[3] Szondi se referiu repetidas vezes

2 Excerto de Szondi: "Monsieur Jourdain › (para Nicole e Madame Jourdain) Taisez-vous, vous dis-je; vou êtes des ignorantes l'une et l'autre, et vous ne savez pas les prérogatives de tout cela. (III, 3)". ["M. JOURDAIN › Calai, eu vos digo; sois ignorantes tanto uma e como a outra, e não conheceis as prerrogativas de tudo isso".] Aparece aí um extrato tirado do Littré: "prérogative = (fig.) Tout pouvoir ou autorité qu'une personne ou un corps a de plus qu'un autre, et qui les distingue de ceux qui ne l'ont pas. — Avantage dont certains êtres jouissent exclusivement. / Prérogative — privilège. —Prérogative signifie un titre à certains hommages, une préférence, une distinction, une dignité:... privilège, un avantage réel et positif qui met en dehors de la loi commune. La prérogative est un honneur, et se rapporte au rang; elle relève ou met au-dessus des autres; le privilège a plutôt rapport à l'intérêt; c'est un avantage dont on est favorisé parmi les autres et contre le droit commun". ["prerrogativa = (fig.). Todo poder ou autoridade que uma pessoa ou um corpo tem a mais que um outro, e que os distingue daqueles que não os tem. — Vantagem de que certos seres gozam com exclusividade". "Prerrogativa — privilégio. — Prerrogativa significa um título a certas homenagens, uma preferência, uma distinção, uma dignidade:...privilégio, uma vantagem real e positiva que põe fora da lei comum. A prerrogativa é uma honra, e se refere à posição; ela destaca ou põe acima dos outros; o privilégio tem antes uma relação com o interesse; é uma vantagem de que se favorece uma pessoa no meio de outras e contra o direito comum".]

3 Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, com a introdução "Soziologie und Geschichtswissenschaft" (Neuwied/Berlim, 1969). Cf. pp. 167 ss.; sobre a análise das formas de moradia, ›

para mostrar quão pouca relevância se confere ao "o quê" de um assunto no contexto da conversação cortesã, inversamente ao "como", à maneira de falar sobre ele, ou à maneira de falar sobre ele sem falar sobre ele — expôs de forma impressionante as funções sociais da hierarquia de distinções da sociedade feudal no curso de sua transformação em sociedade cortesã, a obrigação de representação e etiqueta, a diferenciação social de sinais e títulos, segundo o modelo metodológico de análise da figuração, de uma análise da diferenciação e configuração das casas, entre outros aspectos. As camadas sociais baixas do *Ancien Régime*, isto é, a grande massa dos artesãos, são tiradas da pressão por representação relativa à condição, encontram-se, no sentido "estrito", sem o dever da condição social. Na hierarquia das casas, depois dos *palais* e dos *hôtels* seguem as *maisons particulières*, que os burgueses ricos erguem para ser sua residência permanente. No entanto, como Elias demonstrou em sua análise das formas de moradia, as dimensões e a decoração da casa não dependem da riqueza do proprietário mas de sua categoria social e de seu dever de representação. Ao deslocar a cena para dentro da casa de um membro da camada burguesa abastada dos *marchands*, localizada numa *voisinage* burguesa ainda socialmente insignificante, ao mostrar o burguês apropriando-se de tudo o que constitui as prerrogativas tradicionais da condição privilegiada, desde o concerto em casa até o balé como apanágio cerimonial da *noblesse*, e desde a capacidade de colocar palavras com a mesma habilidade de dar as estocadas, até a capacidade de dar as estocadas com a mesma habilidade de colocar as palavras, Molière oferece o registro momentâneo, o *tableau* de uma situação histórica em que os limites da condição social começam a se deslocar, mas também a indicação de seus motivos. Pois Monsieur Jourdain é visivelmente muito rico.

Uma de suas falas no terceiro ato, quando ele já conta nas próprias pretensões de ascensão os planos de casamento para a filha — "J'ai du bien assez pour ma fille, je n'ai besoin que d'honneur, et je la veux faire marquise"

+ cf. pp. 70, 92, 113 ss., 118, 122-125. Edição brasileira: *A sociedade de corte: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*, trad. Pedro Süssekind (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001).

(III, 12)[4] — lança uma luz sobre os pressupostos sociais e sobre o ímpeto para a aquisição de distinções, mas simultaneamente também sobre o contraste, que a peça trata de aguçar reiteradamente até transformar em elemento cômico, entre a "posse como pressuposição indispensável de honra social" e o "fundamento nunca suficiente", no sentido de que este, como Max Weber demonstra,[5] encontra-se em "áspera contradição com as pretensões da posse nua e crua como tal". O fato de o burguês ter de alcançar o limiar da posse para poder ir além, mas só para acabar tropeçando nele quando o atravessa, se é um dos momentos constitutivos da comicidade dessa comédia, não é o seu momento principal. Antes ele se delineia ali onde a barreira da condição, que o senhor Jourdain se dispõe a transpor, leva-o ao tropeço, só porque se mostra como alguém que sempre permanece e vem a ser quem ele é no outro que ele gostaria de ser.

Sem dúvida, ele gostaria de aprender a dançar não por considerar isso um sinal de perfeição,[6] mas para se igualar às *gens de qualité*, seu ponto fixo social.[7] Já que ele, no hábito do dia-a-dia, não consegue criar gosto por concertos em casa, manda os lacaios lhe pôr a capa para, no ornato das pessoas finas, sentir a si próprio como um dos seus, e não a música, que só lhe desagrada. Pois sua estética jamais oscila. Visto que as *gens de qualité* dão todas as quartas-feiras concerto em casa, também o senhor Jourdain deve ter uma orquestra, mas para si mesmo não deseja nada mais ardentemente do que

4 ["Tenho bens o bastante para minha filha, não careço senão de honra, e quero vê-la marquesa".]

5 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, vol. 2 (Köln/Berlim, 1964), p. 687. Edição brasileira: *Economia e sociedade: Fundamentos da Sociologia Compreensiva*, vol. 1 (Brasília: Editora da Universidade de Brasília [1922] 1991).

6 "M. JOURDAIN › (para o maître de musique e o maître à danser) Hé bien, messieurs? Qu'est-ce? Me ferez-vous voir votre petite drôlerie?" (I, 2). ["Então, senhores? Como vai ser? Não me fareis ver vossa pequena truanice?"]

7 "M. JOURDAIN › Est-ce que les gens de qualité apprennent aussi la musique? / MAITRE DE MUSIQUE › Oui, monsieur. / M. JOURDAIN › Je l'apprendrai donc"... (I,2). ["M. JOURDAIN › As pessoas de qualidade também aprendem a música? / MAITRE DE MUSIQUE › Sim, senhor. / M. JOURDAIN › Então eu também a aprenderei". Eis um comportamento do burguês que os dois primeiros atos mostram reiteradamente".]

uma *trompette marine*. Ele gostaria de saber colocar as palavras, mas não as conhece, e também falta-lhe a paciência de aprendê-las ainda, e a linguagem do *bon mot* não é a de seu modo de pensar; desde o zurro do asno na aula de filosofia até a farsa dos bobos no fim, elas lhe escapam como o galimatias que recita prontamente como se fosse um eterno menor na cerimônia de iniciação do final, que efetua *de facto* sua exclusão ritual do mundo de suas aspirações. Como as *gens de qualité*, um Jourdain também possui lacaios, mas nas ruas esses têm de segui-lo de perto para que todo mundo possa ver que lhe pertencem... Não se mostra somente no sentido que nada lhe serve ter o que aqueles também têm, porque eles parecem o que são e não porque eles os têm, mas também que as maneiras jamais podem lhe ser o termo *a quo*, sempre permanecendo para ele um termo *ad quem*, do mesmo modo que a riqueza, indispensável para a aquisição delas. Contudo, ao expor à gargalhada o poder-ser-e-vir-a-ser-assim-e-não-de-outra-forma do burguês, trata-se para Molière, como Szondi buscou mostrar, não da *natureza fixa* do burguês mas da *ética* (no sentido weberiano) de sua condição, perseguindo-o justamente ali onde ele julga desconsiderá-la. O que se torna evidente na relação do senhor Jourdain com o dinheiro.

Se alguma vez na comédia a transgressão ou a conservação estrita dos limites simbólicos, da própria condição ou da outra, aparecem no agir do burguês como momentos de uma e mesma ação, é no exemplo das *dépenses*, pelas quais ele espera ser admitido no *monde*. Embora a mulher do burguês se oponha a elas com as máximas da razão aquisitiva de sua condição, e não totalmente errada como se vê, os limites de sua condição revelam-se limites de sua percepção na incapacidade de conceber que aquilo que aparece como escândalo e começo da ruína segundo o mandamento burguês de parcimônia, representa, sob o signo da *noblesse oblige* que o burguês pleiteia, só um *schibboleth* de quem a ela pertence.

Como Elias demonstra, até os fins do século XVIII, passando pela Revolução, o conceito de *économie*, no sentido da subordinação das despesas às receitas, da restrição sistemática do consumo a favor da poupança, tem na boca da aristocracia um sabor detestável, um símbolo para a virtude de gente miúda. Mas inclusive o desdobramento da representação da *noblesse*, o consumo e

o superconsumo,[8] considerados improdutivos do ponto de vista econômico e que a expressão "mania de desperdício" limita-se a denunciar, sem explicar suas funções, obedece a um cálculo típico. O desdobramento ostensivo do supérfluo, a que Veblen deu o nome de *conspicious consumption*,[9] revela-se algo bem diferente de supérfluo. Desse modo, Elias quis distinguir dois tipos de racionalidade, específicos para cada condição social: o burguês e profissional,

8 As investigações de Fernand Braudel e Ernest Labrousse [*Histoire économique et sociale de la France: 1660-1789*, vol. 2, Paris, 1970] parecem confirmar uma série de teses de Elias no que diz respeito aos fatos econômicos, cuja análise figura à margem nesse autor. Do livro de contas de um príncipe de sangue, Conti, conservado nos *Archives Nationales*, e conforme a investigação de Braudel e Labrousse correspondente ao ano de 1655, depreende-se o seguinte: terras e bens, uma parte bastante dispersa, não rendem sequer 200.000 livres, embora representem um capital que poderia subir até quatro ou cinco milhões no curso do encarecimento do solo, assim como todos os bens da família Séguier, o contratipo analisado por esses autores. Uma renda adquirida por pedágios em estradas de acesso e nas entradas da cidade de Paris chegava a bons 56.000 livres. Mas o príncipe e sua casa gastam naquele ano mais de um milhão. A pensão anual da parte do rei, em 500.000 livres, com a qual se podia contar, cobre mais ou menos a metade do déficit. Para levantar os 400.000 livres restantes, Conti aliena o Gouvernement de Berry. Diferentemente de Conti, a evolução da família Séguier ilustra quase de forma simplista a profunda oposição, tanto na práxis material como nas convicções, entre essa velha aristocracia, que primeiro gasta e depois arruma o dinheiro, e a jovem nobreza de ofício e de administração (os Séguier eram comerciantes de especiarias sob o governo de François I), destinada ainda a acumular grandes domínios e a multiplicar imóveis, rendas e riquezas em dinheiro para a compra de outras terras, mas com o objetivo de escalar ainda mais a hierarquia da nobreza.

Na realidade, conceitos como capital, acumulação e riqueza em dinheiro, categorias com que devem ser descritas sua convicção econômica e sua práxis, possuem para ela o último sentido, mas também um sentido restrito, na medida em que a acumulação de dinheiro está subordinada à acumulação de prestígio e de poder, só que, por sua causa, é preciso "restringir-se" aos pressupostos da nobreza dotada de ofícios, atravessando amiúde gerações inteiras, antes que se possa desdobrá-la plenamente na representação. Para os primeiros, sua *race* já é tudo, as moedas se acham, por necessidade se sabe como. Se faltam, o rei cuidará disso, criando novos impostos para os súditos. Ainda em 1799, a duquesa de Polignac recebe da coroa um milhão e 200.000 livres para liquidar suas dívidas e como dote de sua filha. Cf. id., pp. 582-3.

9 Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class* [1899]. Edição de bolso, Mentor MP 401. Edição brasileira: *A teoria da classe ociosa* (São Paulo: Pioneira, 1965).

"cálculo de ganho e perda no poder financeiro", e o aristocrata e cortesão, "cálculo de ganho e perda nas possibilidades de prestígio e *status*".[10]

Assim como o cálculo da acumulação burguesa é *racional*, o desperdício aristocrata revela-se igualmente um gasto planejado que, embora ditado por coerções sociais, desemboca por sua vez na aquisição, tal como a acumulação burguesa de dinheiro, se bem que em outro nível. Não por acaso, Elias também orienta sua investigação das funções das *dépenses* ostensivas da nobreza pela instituição do *potlatch*, descrita por Marcel Mauss na análise etnológica de tribos norte-americanas,[11] ou seja, o preceito social de pôr à prova, periodicamente na concorrência com os rivais em prestígio, a distinção e a reputação de uma posição e os privilégios vinculados a ela, na forma de gastos ostentosos e grandes banquetes, até a aniquilação ritual de riquezas acumuladas. Independentemente de Elias, e mais radical quanto à coerência de suas observações, Georges Bataille mostrou,[12] também com o olhar voltado para os fenômenos descritos por Mauss, o caráter agonal essencial dessa instituição, talvez indispensável para explicar as condições de possibilidade de uma concorrência simbólica puramente interna das camadas privilegiadas, à qual Elias restringe sua investigação. O *potlatch*, embora seja à primeira vista apenas uma ação de troca ritualizada, apresenta-se, conforme sua natureza e finalidade, como um fenômeno de caráter agonal, como o ato simbólico de uma separação reiteradamente colocada à vista. Então, sob esse aspecto, o dispêndio ostensivo da riqueza apropriada, não adquirida por trabalho, e sua depreciação manifesta apareceriam como meio para a finalidade, e, no consumo desprezível que representa a perda dos socialmente rebaixados, apareceriam ao mesmo tempo como uma ação simbólica de rejeição, que a baixeza dos baixos, pressuposto

10 Elias, id., p. 141.

11 Marcel Mauss, *Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (Paris, 1925). Reedição: Paris, Presses Universitaires de France, 1950. Edição alemã: *Die Gabe* (Frankfurt, 1968). Edição brasileira: "Ensaio sobre a dádiva, forma e razão da troca nas sociedades arcaicas", in M. Mauss, *Sociologia e antropologia*, trad. Paulo Neves (São Paulo: Cosac Naify, 2003), pp.185-294 ss.

12 Georges Bataille, "La notion de dépense" e "La part maudite", in *La part maudite* (Paris, 1967), p. 113 [Teoria do "potlatch"].

social da concorrência exclusiva dos inclusos, mais uma vez perpetra junto aos excluídos como rebaixamento, como ato de transformação da dominação social em poder simbólico ou em legitimidade cultural. Se considerarmos as *échanges* rituais entre os protagonistas nobres e burgueses da peça sob esse ponto de vista, seria fácil mostrar que nos representantes dos dois estados, na figura do *gentilhomme*, que desce para a casa do burguês, e na do burguês, que no relacionamento com aquele sobe para o *monde*, ainda que a passos acanhados, encontram-se mais do que simplesmente dois caracteres, encontram-se suas respectivas éticas.

O fato de o dinheiro, no sentido da *économie* e do *intérêt*, não poder desempenhar nenhum papel para o homem de condição, uma máxima que o *maître à danser* expressa na peça (I,1.), antes de o *gentilhomme* praticá-la, torna-se o móbil da intriga, depois que, como parece, se perdeu o pressuposto social dessa máxima, isto é, quem quer desprezar de maneira soberana deveria estar na posse do que ele despreza. Mas essa máxima, à força da qual se especula doravante com a carteira do rico burguês, este também deve segui-la, se quiser ser o que ele não é, um *gentilhomme*. Não ter dinheiro para o nobre não é nenhuma vergonha, mas para o burguês, que o tem e se sente impelido à nobreza, torna-se obrigação de dá-lo àquele, mas segundo o código da outra classe, *sine conditio*, sem negociar ou barganhar, sem perguntar por que ou quanto. Ao contrário, *monsieur* Jourdain anota todas as somas emprestadas a cada um, até o mínimo centavo.

E só aí, entre a *noblesse oblige*, o "amigo" pode tirar dinheiro do "amigo", principalmente sem juros, e o "amigo" dá-lo ao "amigo", isto é, de igual para igual. Desse modo, a barreira da condição social, a qual uma parte é obrigada a abandonar, volta a ser erguida por ela no ato de sua transgressão. O tratamento que dá expressão à "amizade" a revoga na expressão de condescendência: "Mon cher ami, Monsieur Jourdain...". Exatamente essa distância social, que um elimina e restaura, torna-se para o outro o único ímpeto de oferecer, não ao amigo, mas ao *homme de condition*[13] — e, por sua vez, não sem cálculo.

13 "M. JOURDAIN › Hé bien! Ne m'est-ce pas de l'honneur de prêter de l'argent à un homme de cette condition-là?" (III, 4). ["E então! Não me é dada a honra de emprestar dinheiro a um →

O *gentilhomme*, que, como não-burguês, só pode especular sobre o cálculo do burguês, elevando-o à sua própria condição e tratando-o de acordo com o seu código, o ilude segundo seu próprio cálculo ("dá se tu recebes"), ao passo que o ludibriado, sem dúvida contra a própria intenção, realiza o que lhe ficaria bem somente como *homme de qualité*, o dispêndio improdutivo de sua riqueza. No entanto a luz do palco, que Molière faz incidir sobre o nobre na qualidade de *homme d'intrigue*, lança uma sombra sobre sua figura histórica como caráter social; a conduta, que só é o que é se e na medida em que consegue negar todos os sinais do rendimento, passa a ser o meio de propiciá-lo. A sombra estende-se também sobre os *maîtres* do discípulo, introduzidos pelo *gentilhomme* na casa burguesa, na verdade introduzidos não para instruí-lo nas etiquetas das *gens de qualité* e aperfeiçoar esteticamente o jantar planejado com as pessoas de condição, como parece de início e como o discípulo supõe, mas em virtude da carência de dinheiro por parte do nobre, que antes os mantinha, na prática, a pão e água. Na casa do burguês, contra as pretensões das *artes* nobres, eles reincidem no espírito de burgueses que eles também são: comerciantes, doravante em concorrência aberta. O tecido a fio de ouro, constituído de maneiras cortesãs e interesses comerciais burgueses, rasga-se quando o burguês, para rematar seus exercícios e sua instrução na conversação cortesã, contrata com a habilidade que lhe é própria justamente um filósofo que despreza as condições e as diferenças de condição, assim como seu apanágio simbólico. A tomada de posição da comédia no sentido de desprezar o *pedant* acontece indiretamente. Chamado para aplacar a disputa dos *métiers*, o filósofo recai nela por sua vez. O que começa como torneio de florete levado com palavras termina de forma rude numa pancadaria, na qual os combatentes, um liberado da pressão das maneiras finas, o outro abandonado pela pachorra

→ desta condição?"] A distância social é também a única ou a verdadeira razão de sua fascinação por Dorimène › "Il n'y a point de dépenses que je ne fisse, si par là je pouvais trouver le chemin de son cœur. Une femme de qualité a pour moi des charmes ravissants, et c'est un honneur que j'achèterais au prix de toute chose" (III. 6) (grifo meu, W. F.). ["Não há despesas que eu não faça se por aí eu puder encontrar o caminho de seu coração. Uma mulher de qualidade tem para mim charme encantador, e é uma honra que eu compraria a qualquer preço".]

filosófica, apresentam-se como *bêtes féroces* e, se nos é permitido ver aí uma tomada de posição da comédia, como carne da carne da classe dos Jourdain. Mas tudo isso são apenas indícios no plano do *modus praesentationis*. Só duas observações do *gentilhomme*[14] e uma réplica do burguês endereçada à esposa remetem ao verdadeiro objeto, embora nunca pronunciado, de um *commerce*, com o qual o *gentilhomme*, para tornar disponível o dinheiro, limita-se a acenar, enquanto o burguês, forçado, sob a ditadura da linguagem cortesã do outro, a renegar a mentalidade do comerciante (que, contudo, se revela constantemente em sua linguagem),[15] jamais ousa denominá-lo: em retribuição à generosidade comprovada do senhor Jourdain, o *gentilhomme* coloca em perspectiva a intercessão junto à corte.

Jourdain (dizendo à sua mulher, que em vista das somas investidas no cavalheiro começa a duvidar de sua inteligência):

> Voulez-vou que je refuse un homme de cette
> condition-là, qui a parlé de moi ce matin dans
> la chambre du roi?[16]

14 "DORANTE › Ma foi! Monsieur Jourdain, j'avais une impatience étrange à vous voir. Vous êtes l'homme du monde que j'estime le plus, et je parlais de vous encore ce matin dans la chambre du Roi" (III, 4). "Je vous assure, Monsieur Jourdain, que je suis tout à vous, et que je brûle de vous rendre un service à la cour" (III, 6). ["Com efeito! Senhor Jourdain, eu tinha uma estranha impaciência para vos ver. Vós sois o homem do mundo que mais estimo, e eu falava de vós ainda esta manhã nos aposentos do rei". / "Eu vos asseguro, senhor Jourdain, que estou totalmente à vossa disposição e que ardo por vos prestar um serviço junto à corte".]

15 "M. JOURDAIN › C'est trop d'honneur, Monsieur, que vous me faites. Je vais querir votre affaire" (III, 4). ["É uma grande honra, senhor, a que me fazeis. Eu vou tratar de vosso negócio".]

16 ["Quereis que eu recuse um homem dessa condição, que falou de mim esta manhã nos aposentos do rei?"] (id., III, 4). Nesse ponto é elucitativa a tradução de Ravenscroft, que, sem abafar a ironia do assunto inteiro, tem de evidenciar para o público inglês o que Molière não precisava de modo algum dizer ao público cortesão. Assim Ravenscroft aponta com o dedo para a coisa de que se trata realmente no *O burguês fidalgo*. Excerto de Szondi: "Cureal, Man of intrigue › I was speaking of you this morning to the King as I stood by his bed-side... Well, Sir, as I was saying, I spoke of you to the King, and he has given order the Patent be made, and commands me to bring you to him, and he'l confer on you the Honour of Knight-hood; →

De acordo com Szondi, o público da corte, diferentemente do atual, que ouviria a frase acreditando-a insignificante, se divertiria sem dúvida "como um rei" nessa passagem. Isso simplesmente porque teria de ser claro a todo mundo na corte que o *gentilhomme* não pensa (e não poderia pensar) nem em sonho o que ele fala, se não se trata de nenhum outro lugar, de nenhuma outra ocasião, senão o cerimonial do *Lever* nos aposentos do rei, onde todas as manhãs, no quadro das diversas *entrées*, escalonadas de forma bizantina segundo graça, posição e dignidade, e regradas com a solenidade de uma ação capital e de Estado, com a exatidão de uma coreografia, a corte se reunia em torno do estrado em que ficava à mostra o leito real. Que um Dorante, em sua qualidade de conde, possa se empenhar nessa ocasião para as causas de um certo senhor Jourdain, essa idéia não só se mostra uma troça do *gentilhomme* à boa-fé de sua vítima, não só um chiste contra o "mundo" do burguês como vontade e representação, mas também uma espécie de comicidade objetiva, no sentido de que o burguês nunca está mais distante do *monde* senão quando imagina estar no seu coração. No entanto é a comicidade da cena que permite ilações sobre as aspirações do burguês histórico, na realidade de modo algum tão irreais, e sobre uma práxis do soberano efetivo, sumamente problemática em suas conseqüências: a nobilitação de burgueses, habitualmente vinculada à concessão de ofícios, seja na venda direta por dinheiro, seja como ato régio de testemunhar favor.

→ he showed much joy and willingness when I told him, and was much pleased when I mentioned you to him. — Cureal introduced as the Court Doctor". ["Cureal, homem de intriga › Eu estava falando de vós essa manhã para o rei, quando estava ao lado de sua cama... Bem, senhor, como estava dizendo, eu falei de vós ao rei, e ele deu ordem para que se fizesse a patente, e manda-me levar-vos até ele para vos conferir a honra de cavaleiro; ele demonstrou grande alegria e disposição quando lhe contei e ficou deveras contente quando vos mencionei a ele".] No entanto, para uma compreensão exata dessa passagem de Ravenscroft, seria preciso não só investigar as modalidades e os pressupostos ingleses para a concessão de ordens, mas também as formas de cerimonial na corte inglesa, isto é, se o *Man of Intrigue* está próximo da cama real no quadro de um cerimonial correspondente ao *Lever** francês, ou se de modo geral só pode estar ali convenientemente enquanto *Court Doctor*, em sua qualidade de médico da corte.

* *Lever*: espécie de audiência matutina de reis e príncipes, normalmente durante sua toilette [N.T.].

Sob o *Ancien Régime*, chamam-se *offices* todas as incumbências vinculadas a funções públicas. Na seqüência de uma práxis que, se perseguida a sua história, parece remontar às primeiras épocas do império romano (a práxis da *sufragia*), elas são reconhecidas por lei como venais só nos meados do século XV. Anteriormente, pelo menos em princípio, eram consideradas temporárias, revogáveis e principalmente não transmissíveis. Quando, sob o reinado de Henrique IV, Loyseau escreve seu *Traîte sur les offices*, imediatamente depois do *édit de la Paulette* (1604), que por decreto legal declara hereditários os *offices*, já há na França três espécies de ofícios hereditários, concedidos pelo rei.[17] Depois do édito, seus preços sobem consideravelmente; a compra é vinculada a um tributo a ser recolhido anualmente, mediante o qual o ofício se torna propriedade. Apesar das reclamações e protestos, dos abusos que acarreta a venal idade de ofícios, essa práxis dura até a queda da monarquia: na noite de 4 de agosto de 1789, a *Assemblée Constituante* decide pela sua abolição.

A venda de ofícios constitui para a coroa e para as finanças do Estado uma fonte importante de receitas, mas a longo prazo inicia um processo pelo qual o país fica em posição desvantajosa, principalmente se comparado com a Inglaterra, em razão da retirada dos *marchands* nobilitados do comércio e da indústria e da recuperação de seus capitais e investimentos na forma de rendas a juros fixos. É o começo da desproporção entre a burocracia e a indústria, que continua a ser típica da França mesmo depois da Revolução.[18]

As camadas de compradores são compostas pela burguesia, que chegara à prosperidade devido ao desenvolvimento econômico do século XVI, ao forte aumento da circulação de dinheiro, à colonização e à vivificação generalizada da produção em outros estratos. A par da peculiaridade burguesa de fugir de

17 *La Grande Encyclopédie* (Paris, 1889); cf. o artigo "Noblesse (offices)".

18 Cf. K. W. Swart, *Sale of Offices in the Seventeenth Century* (Haia, 1949). Excerto de Szondi: "The investiment of a large part of the national income in offices stunted the growth of commerce an industry. [...] France compared badly in the economic field with England and Holland, countries in which bureaucracy was much less strongly developed" (id., p. 14). ["O investimento de uma larga parte da renda nacional em ofícios atrofiou o crescimento do comércio e da indústria [...] No campo econômico, a França mal se comparava à Inglaterra e à Holanda, países em que a força da burocracia foi muito menos desenvolvida".]

sua classe, várias vezes objeto de observação e perceptível por exemplo no desejo de acomodar os filhos num nível superior ao que se havia possuído, o anseio por aquisição de ofícios parece também, e não por último, justificado pela carência de segurança social, para não pôr novamente em risco, no comércio e nos negócios, a fortuna que fora acumulada através de muitas gerações.

É a época em que o crédito estatal começa a se desenvolver com títulos a juros fixos, aparecendo pela primeira vez a figura do rentista.[19]

Foi principalmente Elias quem apontou para as funções políticas da concessão de ofícios, um instrumento da coroa na luta contra a nobreza oposicionista.[20] Durante as guerras religiosas, sob a *régence* e sob a Fronda, fracassam por três vezes as tentativas de restaurar um governo aristocrático. Henrique IV e Richelieu quebram o poder político da nobreza, e Mazarin, Luis XIV, Colbert e Louvois distribuem todas as funções administrativas a pessoas que ascenderam socialmente, provenientes da *roture*, os *commis*, como Saint-Simon os chamava com desdém, que figuravam, de acordo com sua função, antes de *ducs*, *pairs* e *comtes*. Mesmo o serviço militar já não é mais considerado apanágio exclusivo dos cavaleiros: tanto um Fabert como um La Feuillade podem tornar-se *marechais de France*. Com a suspensão dos privilégios fiscais e administrativos, a nobreza perde *à la longue* também a uniformidade social, uma vez que os círculos burgueses penetram no seu estado através da compra de domínios nobres, nobilitação real ou usurpação pura e simples, fazendo oscilar os limites.

Por outro lado, a concessão de ofícios parece ser um instrumento proibitivo, embora bastante indireto, da coroa (que por fim se volta contra ela) para combater a burguesia economicamente fortalecida, na medida em que a impede de tornar-se uma ameaça igualmente no campo político. Pois, com a nobilitação dos burgueses em ascensão, são aplicadas também a estes as barreiras que separam as duas frações nobres da sociedade francesa (a da espada e a da toga) das demais camadas: outras atividades na indústria, o envolvimento em empreendimentos econômicos etc. podem ter por conseqüência a *dérogeance*,

19 Erich Auerbach, "La Cour et la Ville", in *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung* (Berna, 1951), p. 44.

20 Cf. Elias, op. cit., pp. 256-7.

a perda do ofício e do título. A ascensão à nobreza de ofícios, em alguns casos até a nobreza militar, obriga também o burguês nobilitado à conduta dispendiosa, atenta à representação, e à participação no sistema da concorrência simbólica por prestígio e, a longo prazo, à dilapidação da fortuna acumulada através de várias gerações. Com a divisão da herança nas famílias geralmente numerosas e com a arbitrariedade da administração estatal das finanças em relação aos rentistas, muitas dessas casas começam, como Elias mostrou, a "empobrecer", ainda que só no sentido da desproporção entre a riqueza ainda disponível e as exigências da conduta aristocrática. Mas como *honnêtes gens* eles já não podem mais cogitar uma atividade profissional. O quão profundo é ainda o preconceito de classe contra o comércio e a indústria, o quanto o ócio ostentoso, o sinal distintivo da *condition nobilaire* por excelência, representa uma norma social que mal carece de sanções externas, mostra-se talvez nas tentativas fracassadas de Colbert de incluir os nobres no grande comércio, sob a garantia expressa de conservar a posição e o título. A alternativa à ruína econômica, seja breve ou longa, são as mordomias que só o favor do rei e de seu meio pode propiciar: ofícios, pensões, sinecuras.

Assim como *O avaro* (os negócios usurários de Harpagon são investimentos de um rentista)[21] e *O doente imaginário* [*Malade imaginaire*], *O burguês fidalgo* se desenrola nas esferas superiores daquela burguesia enriquecida que já não fala mais de comércio e indústria. Desse modo, a referência às origens da riqueza, das quais nada se sabe nas outras peças, só pode ser tirada das reprimendas da mulher do burguês; os pais dos dois Jourdains eram ainda comerciantes de tecido no porto Saint-Innocent. Da mesma maneira que Jourdain — que no ímpeto de suas pretensões de nobilitação acaba incluindo a própria filha em seus planos e fica cheio de alegria quando o lacaio disfarçado o faz crer que já o pai teria sido *gentilhomme* e que por puro obséquio teria proporcionado a amigos tecidos contra pagamento — parece ser um representante específico dos *marchands* ricos já na segunda geração,[22] também seu antagonista

21 Auerbach, op. cit., p. 46.

22 Mas específico também no sentido dos preconceitos sociais contra esse *métier*: na restrição aos *marchands* unem-se a coroa, que se serve deles, a nobreza, que os teme, os jesuítas, que →

pode ser um autêntico representante de sua condição, não por exemplo um vigarista que simplesmente usurpara o título.[23] Ainda que se possa duvidar se em sua personagem trata-se ainda de um velho *conde* de sangue ou de um daqueles novos aristocratas de título, cujo número começa a aumentar continuamente a partir do século XVI, desde que o rei passa a compensar os nobres que abandonam suas terras, elevando sua posição, ele é indiscutivelmente um

→ os combatem abertamente. Colbert, proveniente por sua vez de uma família de negociantes de tecido, só demonstra desprezo por eles, como mais tarde Voltaire em suas *Cartas filosóficas* [*Letres philosophiques*] e por fim a *Enciclopédia* (embora seja um documento do *esprit bourgeois*). Em sua aversão à classe dos comerciantes, concordam filósofos e aristocratas (como Montesquieu e Mirabeau). Mas os mais severos são os jesuítas. Para eles, os *parvenus* põem em perigo a ordem existente, criam confusão entre os estamentos, penetram onde não lhes convém penetrar, provocam inquietude e reviram o pó de seus pais. Diferentemente do que se passa no espírito da ética protestante, o espírito da doutrina moral jesuítica declara a seguinte sentença sobre eles: querer alcançar a salvação no comércio acarretará o castigo de Deus, pois o lucro, alcançado à custa dos outros, produto da especulação e da cupidez (*cupiditas*), atenta contra Sua lei. Desse modo, nas prédicas da época, o *marchand* aparece como um pecador que ofende a Deus. Cf. Braudel-Labrousse, op. cit., p. 610-ss., e B. Groethuysen, "L'église et la bourgeoisie", in *Origines de l'esprit bourgeois en France*, t. 1 (Paris, 4ª ed., 1956).

23 Sem dúvida, a época parece ter fervilhado deles. Os falsos nobres, escreve Lavisse, teriam sido tão numerosos, que se poderia dizer que essa *noblesse* se compunha sobretudo de usurpadores. Em 1661, 1666 e 1668, o rei ordena investigações para dar fim ao abuso, "préjudiciable à l'honneur de la véritable noblesse, et à nos sujets contribuables aux tailles" ["prejudicial à honra da verdadeira nobreza e a nossos súditos que contribuem para o tesouro"]. É claro que para a coroa estava em jogo principalmente o aspecto fiscal do problema. No entanto a maior parte dessas pesquisas realizadas pelas comissões de investigação, ressuscitadas diversas vezes, fez água, sobretudo por causa da corrupção, até que por fim seu trabalho foi totalmente suspenso, [cf. Ernest Lavisse, *Histoire de France, depuis les Origines jusqu'à la Révolution*, vol. 7 (Paris, 1905), p. 373 ss.].

Ainda assim, é improvável que Molière tivesse representado na figura de Dorante um desses *faux nobles*. Contra isso já depõe, entre outras coisas, sua caracterização por parte das outras *dramatis personae*, como o *maître de musique*, que deve ao aristocrata a introdução na casa do homem que tem realmente os ducados: "[...] ce bourgeois ignorant, nous vaut mieux, comme vous voyez, que le grand seigneur éclairé qui nous a introduit ici" (I, 1). ["[...] este burguês ignorante nos vale mais, como vedes, do que o grande senhor esclarecido que nos introduziu aqui".]

cortesão e, pelo que tudo indica, um cortesão empobrecido. Seguindo os relatos históricos, pode-se constatar que a marcha da nobreza em direção à corte não é apenas uma conseqüência de seu enfraquecimento político no curso da vitória do poder central, encontrando em Versailles sua conclusão simbólica e ponto culminante. É também uma conseqüência do abalo econômico do país, desde que o capital acumulado no comércio avança na trilha do ouro descoberto nas colônias e desde que os metais nobres que refluem de lá acabam encarecendo os preços da terra, aumentando sem parar os custos de vida, ao passo que as rendas básicas, estabelecidas na época anterior, continuam fixas.[24] Em vista da alternativa de ter de levar uma vida no nível que levam os camponeses, em total discrepância com as pretensões da condição, ou de submeter-se ao cativeiro da corte absolutista, a maior parte da nobreza escolhe a dependência doravante direta do favor do monarca, que, empenhado por sua vez em conservar o campo de tensão entre os estados, procura manter a nobreza mais longe do que nunca da cena política, ao mesmo tempo que a preserva como fator social, um *état* que se serve do desenvolvimento da representação alicerçado pela coroa e é certamente distinto das outras camadas. (Trata-se de uma constelação específica, que também *O misantropo* pressupõe, sem jamais denominá-la no entanto.) O laço de dependência em relação à coroa fica mais apertado na medida em que uma parte do estado já economicamente pauperizado precisa participar da competição simbólica por prestígio no círculo da corte, sob o chicote dos bons modos.

No estudo desses fatores, alguma coisa pode depor a favor da tese de que o estado politicamente desbancado, em risco econômico, mas ameaçado sobretudo em sua identidade social pela invasão de círculos burgueses, pôde ter reagido de uma maneira que era praticamente a única possibilidade que ainda lhe restava: a possibilidade repulsiva, no sentido de forçar as suas notas distintivas, de demonstrar mais ou menos ostensiva ou sutilmente que pelo menos o jogo refinado das formas simbólicas, em cuja maestria a nobreza cortesã desde sempre se destacara e se caracterizara como tal, escapa ao apetite rude

24 Cf. Henri Sée, "L'Ancien Régime et la terre", in *Histoire économique de la France*, parte IV (Paris, 1948), p. 144 ss., e Lavisse, op. cit., p. 375 ss.

de apropriação dos comerciantes enriquecidos. Pois a burguesia da *ville* não se dá por satisfeita só em apoderar-se das mordomias do ofício e das sinecuras; ela começa a conquistar também, no curso de sua ascensão, as notas distintivas, e segundo os privilégios as mesmas prerrogativas que ainda restaram à nobreza como uma espécie de monopólio simbólico.[25]

Ao fazer com que o *gentilhomme* empobrecido dê lições de "conduta" e etiqueta ao *marchand* rico, mas não, evidentemente, para ensiná-las e sim para passar-lhe lição de que ele não é capaz de aprendê-las, e ao fazer, todavia, com que ele também especule com o dinheiro do burguês, dinheiro que é, em última instância, a única coisa a proporcionar ao fidalgo uma conduta que, *a priori*, o burguês não deve poder aprender, Molière parece tocar no nervo do conflito social.

Porém isso nada diz sobre a especificidade da tomada de posição da comédia em relação a esse conflito. O fato de Molière ridicularizar Jourdain é certamente mais do que um indício, mas de modo algum equivale à conclusão de que, em vista de seu desjeito com a etiqueta, caso tivessem tido essa etiqueta na perseguição de suas aspirações, os *parvenus* da cena histórica real seriam também ridículos na realidade e seriam fielmente retratados pelo comediógrafo. Desse modo, quando coloca em debate uma outra tese para introduzir a sua própria, Szondi deu a pensar se a comédia, em vez de oferecer uma cópia da cena social real, não projetaria antes, numa desfiguração propositada, uma espécie de contra-imagem da realidade.

No contexto de uma interpretação da peça, Jules Brody[26] chamou a atenção para um curto diálogo, na sua opinião a passagem-chave da comédia.

25 No contexto de sua distinção entre privilégios e prerrogativas, Szondi havia recorrido ao ensaio de P. Bourdieu, "Condition et Position de Classe", in *Archives Européennes de Sociologie*, nº 7, 1966, pp. 201-233; em alemão, *Zur Soziologie der symbolischen Formen* (Suhrkamp, 1970), do qual toma de empréstimo o conceito.

Como relata Lavisse, o rei decretou vários ordenamentos para que se observassem os preceitos nas maneiras de vestir, aos quais não estava reservado mais êxito do que às comissões de investigação.

26 Jules Brody, "Esthétique et société chez Molière", in Jean Jacqot (ed.), *Dramaturgie et Société* (Paris, 1968), p. 315.

Jourdain, uma figura bufa já em seus atavios de *gentilhomme* nas primeiras cenas, mas doravante embuçado de maneira completamente grotesca, como grão-turco e *mamamouchi*, leva esse diálogo com sua filha Lucile, acreditando na mistificação da qual será vítima:

> LUCILE › Comment! mon père, comme vous voilà fait! Est-ce que c'est une comédie que vous jouez?
> JOURDAIN › Non, non. Ce n'est pas une comédie, c'est une affaire fort sérieuse... (v, 6).[27]

Segundo Brody, Jourdain não poderia ter dito nada melhor, justamente porque o problema de que trata Molière, ou o problema de que se recusa a tratar, foi de fato um dos temas mais sérios. Sem que sobre o palco se tivesse de falar disso abertamente, o público da época saberia, diferentemente do atual, da facilidade com que se podia comprar os títulos, que amiúde só a *mésalliance* salvava a família nobre da ruína, e que os Jourdains tinham se apoderado de quase tudo na vida política e econômica da França. A rigor Molière não empreenderia nada mais que a tentativa de contrariar um fenômeno que neste momento já não era mais uma exceção divertida, mas a regra, embrutecendo-o de maneira extremamente ousada. Conseqüentemente a gargalhada provocada pela peça teria uma dupla função, juntando a repressão e a catarse: excluir de maneira ritual, com a cerimônia do fim, o intruso, que já penetrou fundo na estrutura social da aristocracia, e distrair relaxadamente as frustrações que não podem mais ser dominadas por outra via. Nada de compromisso desagradável, nada de concessão ao gosto do público — essa comédia cumpriria antes o venerando propósito da literatura e da dramaturgia: solucionar pela via estética, no quadro do mundo fictício e imaginário do teatro, os problemas que entrementes se tornaram muito difíceis e complexos para que se possa vencê-los na vida real. Segundo Brody, a realidade a que Molière dedica uma peça inteira, mas para negá-la, é restaurada por La Bruyère com uma

27 ["LUCILE › Como, meu pai! Como fazeis isso! É uma comédia que jogais? / JOURDAIN › Não, não. Não é uma comédia. É um assunto muito sério".]

única frase: "Querer tornar ridículo um homem extremamente tolo mas rico seria uma tentativa mais que inútil. Ele tem os risos a seu favor".

Szondi aceitou — com dúvidas — as teses da contrariedade poética e da gargalhada repressiva mas catártica, com a ressalva de que nesta última caberia definir com mais exatidão não só quem tem motivo, mas sobretudo quem tem razão para rir, em especial, quem ri em geral e por último. Brody ignora certa nuança ao deixar em aberto a questão de entender o julgamento de Molière sobre as pretensões de ascensão do burguês. A interpretação de Brody sugere, pelo menos, que a afirmação segundo a qual está em jogo o espírito da aristocracia ameaçada não passaria, um tanto logicamente, de que com isso tudo vai também o interesse dessa mesma aristocracia. Pois, segundo Brody, na medida em que as bufonarias de Jourdain travestem a realidade social, elas parecem, de certo modo *ex negativo* e como postulado, querer restituir aquele indefinível *Je ne sais quoi* de uma *noblesse* ideal, para além dos títulos e das mordomias, a qual está vedada para sempre às camadas da burguesia. Quando o limite que a aristocracia, no caminho de sua decadência, busca erigir como uma última barreira entre o intruso e ela é retirado também na comédia, Molière aparece como seu defensor indireto, ao contornar no tratamento da comédia a questão moral que o assunto tratado coloca e, em vez disso, *condenar esteticamente* o senhor Jourdain. Desse modo, Brody volta a levantar por sua vez — conscientemente — a objeção de Rousseau[28] (o enterro do problema moral da peça sob

28 "Il fait rire, il est vrai, et n'en devient que plus coupable, en forçant, par un charme invincible, les sages mêmes de se prêter à des railleries qui devroient attirer leur indignation", escreve Rousseau em sua "Carta a M. d'Alembert". "J'entends dire qu'il attaque les vices; mais je voudrais bien que l'on comparât ceux qu'il attaque avec ceux qu'il favorise. Quel est le blâmable d'un bourgeois sans esprit et vain qui fait sottement le gentilhomme, ou du gentilhomme fripon qui le dupe? Dans la pièce dont je parle, ce dernier n'est-il pas l'honnête homme? n'a-t-il pas pour lui l'intérêt? et le public n'applaudit-il pas à tous le tours qu'il fait à l'autre?" Jean-Jacques Rousseau, "Lettre à M. D'Alembert", in *Du Contrat Social* (Paris, 1962), p. 149. ["Ele faz rir, é verdade, e com isso só se torna mais culpável, forçando, graças a um encanto invencível, os próprios sábios a se prestarem às zombarias que deveriam causar a sua indignação. Ouço dizer que ele ataca os vícios; mas gostaria que se comparassem os que ele ataca com aqueles que favorece. Qual é mais condenável, o burguês sem espírito e vão que se faz bestamente de fidalgo ou o fidalgo velhaco que o engana? Na peça de que falo, o homem de →

a gargalhada dirigida ao burguês), para corrigi-lo juntamente com Bossuet: Molière, um autor antes amoral do que imoral, estaria por demais ocupado com o caráter ridículo do mundo para que tivesse querido se dedicar a corrompê-lo. Tal correção se completa em conexão com Voltaire : Molière teria sido, ao mesmo tempo, profundamente atravessado pelo espírito do *Ancien Régime* para que pudesse ocultar a si próprio que a vaidade e a ambição não formam o apanágio exclusivo de uma única classe, mas também profundamente de acordo com ele quanto ao fato de que essa tolice, podendo se camuflar também no hábito e na linguagem da corte, vem à tona em seu caráter ridículo só no contraste com a educação canhestra de um burguês para os trejeitos finos, na qual ele se empenha tão aplicadamente.

No entanto, se refletirmos sobre as condições da recepção da peça (que sem dúvida, pelos menos como fatores, determinam também sua concepção), parece um tanto quanto questionável que Molière, mesmo se tivesse querido ousar, em pôr a questão moral como tal, teria podido fazê-lo tão simplesmente.[29] Além disso, segundo uma outra objeção de Szondi, Brody passa por cima do fato de que ao "arrivismo por nobreza" da segunda geração de ricos se opõe, na figura do *honnête homme*, Cléonte, um modelo exemplar

› bem não é o último? Não é ele que tem a simpatia? E o público não aplaude todas as peças que prega ao outro?"]

29 "Il serai inconcevable", afirma Bénichou em uma observação de que Szondi se valeu para apoiar a sua crítica, "que Molière, qui s'adressait si souvent à l'auditoire de Versailles, ait songé à lui prêcher la philosophie de la place Maubert. Le ton et l'esprit bourgeois passaient pour désastreux chez un auteur. D'autres que Molière en ont subi le reproche, Boileau par exemple, et nos sans raison: car il a vraiment introduit, en essayant de les rendre impossants, l'esprit et les maximes morales de la bourgeoisie dans la grande littérature. Aussi essuya-t-il pendant vingt ans les sarcasmes et les rappels humiliants des beaux esprits du monde". Paul Bénichou, *Les Morales du Grand Siècle* (Paris, 1948), p. 290. ["Seria inconcebível que Molière, que se endereçava tão amiúde ao auditório de Versailles, tenha sonhado em lhe pregar a filosofia da praça Maubert. O tom e o espírito burguês passavam por desastrosos num autor. De outro lado, ele sofreu críticas por isso, por exemplo, de Boileau, e não sem razão: pois ele, tentando deixá-los impotentes, introduziu verdadeiramente o espírito e as máximas morais da burguesia na grande literatura. Além do mais sofreu durante vinte anos os sarcasmos e os relatos humilhantes dos belos espíritos do mundo".]

da própria condição. Com a referência a esse *petit fait*, Szondi buscou fundamentar a própria tese.

Na peça, à pergunta que Jourdain dirige a Cléonte, se ele é de condição nobre, um *gentilhomme*, pressuposto imprescindível para o caso de seu casamento com a filha Lucile, segue uma resposta quase programática:

> Monsieur, la plupart des gens sur cette question n'hésitent pas beaucoup. On tranche le mot aisément. Ce nom ne fait aucun scrupule à prendre, et l'usage aujourd'hui semble en autoriser le vol. Pour moi, je vous l'avoue, j'ai les sentiments sur cette matière un peu plus délicats: je trouve que toute imposture est indigne d'un honnête homme, et qu'il y a de la lâcheté à déguiser ce que le Ciel nous a fait naître, à se parer aux yeux du monde d'un titre dérobé, à se vouloir donner pour ce qu'on n'est pas. Je suis né de parents, sans doute, qui ont tenu des charges honorables. Je me suis acquis dans les armes l'honneur de six ans de services, et je me trouve assez de bien pour tenir dans le monde un rang assez passable. Mais, avec tout cela, je ne veux point me donner un nom où d'autres en ma place croiroient pouvoir prétendre et je vous dirai franchement que je ne suis point gentilhomme (III, 12).[30]

Ainda que de condição burguesa, Cléonte é *honnête homme* graças a uma espécie particular de distinção, que se expressa no fato de ele se conformar com sua condição, embora não *terre à terre*, como a senhora Jourdain. Do mesmo modo que Jourdain, ele é herdeiro, já afastado da vida do trabalho, um homem

30 ["Senhor, a maior parte das pessoas, sobre essa questão, não hesitaria muito. Resolveria o caso comodamente. Esse nome não desperta nenhum escrúpulo a tomá-lo, e o costume hoje parece autorizar o seu roubo. Quanto a mim, eu vô-lo declaro, tenho os sentimentos sobre esse assunto um pouco mais delicados: penso que toda impostura é indigna de um homem de bem, e que há covardia em disfarçar o que o céu nos fez nascer, em vangloriar-se aos olhos do mundo de um título usurpado, em querer se dar pelo que não é. Nasci de pais que, sem dúvida, tiveram cargos honoráveis. Nas armas consegui a honra de seis anos de serviços, e encontro-me com bens o suficiente para ter no mundo uma posição bastante passável. Mas, com tudo isso, eu não quero me dar um nome a que outros em meu lugar creriam poder pretender, e vos direi francamente que não sou fidalgo".]

da segunda ou da terceira geração, a qual já recebeu *charges honorables*. Assim, para ele, que concluiu com êxito uma carreira militar a serviço do rei — o que, se ele quiser, satisfaz segundo os critérios correntes as condições para a nobilitação — sua pertença ao terceiro estado é, como a nobreza para Acaste em *O misantropo*, "un rang qu'on tient dans le monde". Em Auerbach encontra-se uma exposição da sociogenia da *honnêteté*, pela qual Szondi havia se orientado.[31] Constituído nos círculos de Madame de Rambouillet, numa reação

31 Não inteiramente sem reservas, no que se refere à forma de colocar a questão desse estudo (publicado pela primeira vez em 1933, com o título de *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*), que em muitos aspectos se dá puramente no plano da história das idéias, o que se mostra também no caso da compreensão das funções sociais da *honnêteté*. Tendo em vista que o código da *honnêteté* se constituiu no contexto dos profundos deslocamentos sociais de poder no interior da evolução para o absolutismo, ele poderia ser visto no século XVII talvez como a tentativa de responder aos problemas das relações dos estados entre si, levantados pelo compromisso político com a monarquia absoluta (que efetivamente, após o fracasso da Fronda, nem a aristocracia nem a burguesia colocaram em questão). Uma vez que eles se colocam sob distintos sinais para uma aristocracia próxima da fraqueza política e economicamente improdutiva e para uma classe burguesa economicamente fortalecida, o compromisso no plano das conveniências simbólicas, a elaboração de um código comum e, ao que parece, vinculante de algum modo para os dois estados, não permite concluir desde já uma resposta comum a esses problemas. De fato, as concepções de *honnêteté* se distinguem conforme os seus teóricos sejam burgueses, como Faret (autor do *Traité de l'honnête homme ou L'art de plaire à la Cour*, publicado pela primeira vez em 1633), ou aristocratas, como St. Evremont. Do lado burguês, elas correm, como mostra enfim a mudança social da função do salão, pelo caminho da assimilação social das normas aristocratas, mas a longo prazo pelo esvaziamento de suas funções ou por sua "racionalização". Do lado da aristocracia, com esse código parece pretendida também uma solução para a questão colocada pelo aspecto moral do compromisso político — sobretudo em relação à coroa —, isto é, o êxito social de estabelecer no coração do poder e da impotência, no coração da corte absolutista, a preservação de certas concepções provenientes da tradição feudal e traçar uma linha de demarcação, por mais precária que seja, entre franqueza e cortesia, por um lado, e prevenção, fingimento e servilismo, por outro. Só no curso da descoberta de sua incompatibilidade no quadro dessa corte as formas tradicionais da *courtoisie*, vinculantes também para a *honnêteté*, por exemplo a *complaisance*, se apresentam como vícios, hipocrisia, mentira, adulação, esperteza inescrupulosa etc., mas particularmente segundo a óptica dos escritores burgueses do século XVIII (cf. M. Magendie, *La Politesse mondaine et les théories de l'Honnêteté en France au XVII^e siècle, de 1600 a 1660* (Paris, 1925).

ao fanatismo das guerras religiosas e na corte de Henrique IV, determinado muito mais pelas formas de tratamento da nobreza vassala huguenote do que pela cortesia específica, o código da *honnêteté*, livre da relação de dependência econômica, peculiar sobretudo do Renascimento italiano, não é no sentido estrito um ideal vinculado à condição social, visto que não está ligado fundamentalmente ao nascimento e ao modo de vida. No curso do século, o círculo dos que são considerados capazes de *honnêteté* amplia-se, incluindo finalmente os burgueses. Apesar da eliminação dos critérios de pertença imediata à condição, esse código de comportamento recebe de ponta a ponta a sua marca e é caracterizado pelo conhecimento das distâncias e o respeito a elas, um transcender dos limites da condição mediante justamente sua conservação no comportamento, um "se connaître" que o burguês tem de possuir para ser considerado um *honnête homme*. Por fim ele traz o signo da *noblesse* também no desprezo habitual ao trabalho e à profissão, e nesse sentido vale como um mérito pessoal se um homem consegue que nada de seu *métier* deixe sinais em seu procedimento.

Na comédia, a oposição da *honnêteté* ao "arrivismo por nobreza" não se mostra só explicitamente no confronto das duas figuras; ela é implícita também na escala do que é representado como digno de estima; pois aquilo de que Jourdain busca se apropriar no quadro de seus exercícios tardios de formação é uma capacidade que destaca o *honnête homme* por excelência e *deveria* destacar o *gentilhomme*: o *jugement*,[32] o juízo, principalmente o estético, segundo

32 O senhor Jourdain também é avaliado por essa faculdade, como faz o *maître à danser* por exemplo: "C'est un homme, à la vérité, dont les lumières sont petites, qui parle à tort et à travers de toutes choses, et n'applaudit qu'à contre-sens; mais son argent redresse les *jugements* (sublinhado por mim. W. F.) de son esprit; il a du discernement dans sa bourse, ses louanges sont monnayées" (I, 2). ["É um homem, é verdade, cujas luzes são poucas, que fala a torto e direito de todas as coisas, que só aplaude a contra-senso; mas seu dinheiro compensa os *juízos* de seu espírito; ele tem discernimento em seu bolso, seus louvores são moedas".] Em face da esposa, que no seu entender ficou doida, o senhor Jourdain a reivindica a seu modo, identificando sangue azul e juízo: "Lorsque je hante le noblesse, je fais paraître *mon jugement* (sublinhado por mim, W. F.); et cela est plus beau que de hanter votre bourgeoisie" (III, 3). ["Quando freqüento a nobreza, faço aparecer *meu juízo*; e isso é melhor que freqüentar vossa burguesia".]

os *convenus* da conversação cortesã, em oposição à *prévention aveugle*, à *complaisance affectée* e à *délicatesse ridicule*.[33] Desse modo, a algaravia de Jourdain é rebaixada não só pela linguagem do *gentilhomme*, como também pela capacidade de julgar do *honnête homme*, e tanto mais enfaticamente porque ela lhe ocorre sempre que se crê em posse da linguagem do juízo, isto é, sempre que julga já tê-la, com o ganho (e isto significa para ele: com a compra), adquirido.

A introdução da figura do *honnête homme*, que nega, suprime e ultrapassa em si as oposições entre os estados do burguês e do nobre, mostra-se, com mais evidência do que na comédia, estar em rota de colisão sobretudo à luz da *Crítica da escola de mulheres*, cuja análise Szondi havia anteposto ao estudo de *O burguês fidalgo*. É elucidativo que o *honnête homme* provenha do mesmo *hôtel de Rambouillet* que os preciosos, os quais ele enfrenta na *Crítica da escola de mulheres* como adversários. Isso permite inferir não apenas a mudança de função da corte, mas também o tipo de tomada de partido do autor em relação a ela. Manifestamente, Molière parece querer corroborar que, doravante, a corte de um Luís XIV assumiu também funções estéticas, como as que anteriormente o *hôtel de Rambouillet* e, na seqüência, as *ruelles* dos preciosos quiseram reivindicar em oposição à corte dos predecessores do soberano absoluto, e mesmo depois de Luís XIII. Pois daí em diante Molière classifica os preciosos e seus adversários repudiados por todos, os pedantes (literatos de proveniência burguesa atentos às regras),[34] como cúmplices, aliados do mesmo quilate. Como se torna claro no debate, o pedante burguês despreza a corte do mesmo modo que o precioso aristocrata, a platéia [*Parterre*].[35] Quando o porta-voz de Molière, embora um marquês por insígnia,

33 *Crítica da escola de mulheres*, resposta de Dorante na disputa verbal com o precioso marquês.

34 Na *Crítica da escola de mulheres* eles aparecem na figura do poeta Lysidas.

35 A oposição de *cour* e *parterre* é praticamente sinônima daquela de *cour* e *ville*. Segundo a exposição de Auerbach, houve um determinado grupo de burgueses parisienses que, conforme testemunhos da época, foram freqüentadores de teatro especialmente característicos: os *marchands de la rue St. Denis*, donos das lojas de moda e de luxo, casas de rendas finas, ourives, proprietários de lojas para óptica de precisão, cristais de luxo, instrumentos musicais etc., ou seja, fornecedores da corte em sua maior parte. Apesar de sua prosperidade, →

defende a corte contra o pedante burguês com a mesma verve que defende a platéia contra o marquês precioso, ele fala, vestido no costume do *gentilhomme*, a linguagem do *honnête homme*: *bon sens* e *bon goût* encontram-se na corte e da mesma maneira na platéia. Em relação à capacidade de juízo estético, os dois lados aparecem unidos. Mas essa equiparação tem na *Crítica* (do mesmo modo que em *O burguês fidalgo*) um aspecto oficial e outro não oficial. Molière, pelo menos oficialmente, não deixa nenhuma dúvida de que a corte é o lugar autêntico e originário do juízo, na hipótese de se querer, a condição de sua possibilidade, e a *ville* e a *parterre* são conseqüentemente seus anexos. Mas não oficialmente, com a equiparação de corte e platéia perante o *jugement*, a corte é subordinada ao juízo, e por fim, o *gentilhomme* ao *honnête homme*. Agora só pela faculdade de julgar é revelado quem pertence legitimamente à corte ou quem é cortesão. Essa conseqüência tem sua dialética própria. Pois, por um lado, é o critério a que a corte é submetida, por seu turno, um critério cortesão, mas, por outro, ele relativiza a pretensão absolutista da corte — mesmo que só segundo os critérios de um juízo ainda restrito à estética que, não obstante, objetiva uma racionalização da dominação. Mas essa relativização já seria, ousasse ela se dar abertamente, bastante imprevisível em suas conseqüências, se pensarmos que o poder absolutista, como ele se apresenta na aritmética minuciosa da etiqueta e na pressão impiedosa do cerimonial, a que ele submete a todos, tem não só um princípio estético de sua manifestação, mas também uma legitimação, na medida em que ele próprio se submete a essa pressão.

→ os membros desse grupo permitiam-se no máximo uma frisa para suas mulheres, para mantê-las longe dos importunos. Mas eles próprios freqüentavam a *parterre*, onde a visão também é boa, e os lugares, baratos. A presença nos balcões superiores e nos camarotes, mas particularmente nos lugares próximos ao palco, é considerada ainda um privilégio da corte, ou seja, uma prerrogativa da condição nobre e das togas superiores. Porém, da camada dos freqüentadores da platéia, já não faz parte o *peuple*, isto é, a grande massa dos artesãos. Só àquele grupo dos ricos já da segunda geração no mínimo, encontrando-se no limiar do ofício e do título, aplicava-se o termo *ville*, um anexo da sociedade cortesã: um público que respeita a hierarquização da sociedade cortesã e já está prestes a se assimilar a ela (cf. Auerbach, op. cit., p. 29-33).

O que se mostra nessa conseqüência, que certamente, na qualidade de uma conseqüência hipotética, se deveria guardar de superestimar, enquanto ela não se revelar ainda uma conseqüência cênica ou teatral, não é apenas uma reprovação (mal disfarçada na *Crítica da escola de mulheres*) às pretensões também da *noblesse*, como se ela desde já dispusesse, *qua* condição social, do juízo "natural", é ao mesmo tempo uma modificação do ponto de vista do qual resulta a sentença sobre o burguês rico; como se, somente com a compra dos requisitos, ficassem à disposição *as regras* à força das quais unicamente elas são formas de dominação. Naturalmente, há restrições a isso: os próprios "honnêtes hommes" de Molière (não *honnêtes gens*) não colocam imediatamente em questão as funções da estética e da etiqueta, por mais que a comédia as mostre (e empregue) como formas de dominação social. Só os seus descendentes, escritores e artistas, oriundos da burguesia, efetuam nas gerações seguintes — no palco da realidade, depois que a corte perde sua posição central e a própria *ville* também se modifica em seus salões, com os portadores da esfera pública — aquele passo sobre a barreira estética, unicamente com o qual a conversação, ainda embaralhada no espírito da *honnêteté*, transforma-se em crítica, e o *bon mot*, em argumento.[36]

O *honnête homme* da comédia de Molière ainda parece longe disso: representado como "ideal", ele é o homem "qui se connaît", que, sem querer apagar as diferenças de condição, serve ao rei.

No entanto, se considerarmos sua função dramatúrgica em *O burguês fidalgo* no sentido daquela observação de Hegel sobre a relação refletida do poeta dramático com as figuras que ele põe em cena, o *honnête homme* aparece justamente como a figura geometricamente central, imaculada mas também sem nuanças, à cuja luz os sombreamentos sociais de todas as demais se mostram não sem certa ambivalência, da mesma maneira que seu *pendant* na *Crítica da escola de mulheres*. Embora ele, o verdadeiro porta-voz de Molière, como se quis vê-lo, funcione oficialmente como um advogado leal da coroa, exatamente essa expressão de lealdade é — e aqui Szondi julga ver o ponto decisivo da questão — a condição de possibilidade. E além do mais, o *álibi* para

36 Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Neuwied, 1962), p. 44.

poder apresentar em suas conseqüências a práxis de comprar e vender ofícios e a confusão social que ela provoca, sem ter de sequer nomear essa mesma práxis, mas sobretudo a possibilidade de poder poupar a figura que é, antes de todas as demais e em última instância, a responsável por ela: o soberano absolutista, para cujo *divertissement* a comédia foi apresentada no contexto de uma festa cortesã, no castelo Chambord. A esse ardil dramatúrgico corresponderia um outro: a distribuição dos aspectos ridículos e, desse modo, as condições para o riso no plano dos diversos modos da "presentação".

É o senhor Jourdain, feito ridículo, quem é enganado. De fato, ele parece duplamente ridículo, segundo o juízo do próprio estado e do outro, segundo o juízo de uma Madame Jourdain e de Nicole, de um Dorante e de uma Dorimène. Mas, no caso de Madame Jourdain, os limites da condição e os do entendimento não são mais do que um: ela, cujo instinto de aquisição permite-lhe compreender que seu esposo está sendo saqueado pelo fidalgo, não desperta simpatia, fica *terre à terre*. Pelo menos em relação a ela o burguês, com suas aspirações, não é posto sempre em desacerto.[37] À custa do burguês, quem tem a simpatia do público é o nobre que dele zomba. Mas ele próprio, ambivalente em sua moral e em suas práticas, exposto na pobreza de seu estado, só é salvo da ruína por Dorimène, que coopera na trapaça só por brincadeira, passando a transigir a contragosto. Ninguém — este o resumo de Szondi — tem por último os risos a seu favor, e apenas um pode rir deles todos, o *ausente, pois está onipresente*, no centro da peça e do conflito, contra o burguês ansioso por nobreza, impiedoso contra o nobre cortesão empobrecido, compassivo se o burguês, sem apagar as diferenças de condição, serve à coroa: o rei. Nos quadros cômicos da peça, é apresentada a ele, ao responsável, a conseqüência de sua política, ao mesmo tempo em que o comediógrafo, que, fazendo-se cúmplice de seu protetor, age como seu crítico às ocultas porque corre riscos, dá-lhe a possibilidade de rir de todos eles, catártica mas repressivamente, abafando por fim também a ira que venha a surgir contra si mesmo.

37 "M. JOURDAIN › (a respeito de Madame Jourdain) Voilà bien les sentiments d'un petit esprit, de vouloir demeurer toujours dans la bassesse" (III, 13). ["Eis os sentimentos de um espírito pequeno, querer permanecer sempre na baixeza".]

II

No contexto do seminário, Szondi ligara à leitura de *O burguês fidalgo* um estudo de *O misantropo*, referindo-se à simetria comum às duas comédias, mais chamativa talvez na comparação de seus protagonistas. Se o protagonista de uma encontra-se ainda neste lado do "mundo", embora já no limiar de entrar nele, o da outra, que sente repulsa por tudo, começa a dar o passo para deixá-lo. Incompreensível até o fim para o burguês, e por isso o ponto fixo de seus desejos que a tudo domina, o mundo é para o nobre, que o vê claramente, nada mais que um objeto de aversão. Tanto quanto o passo desajeitado de um para dentro do "mundo", o passo hesitante do outro para sair dele não está isento de comicidade. Os lugares pelos quais ambos anseiam, o *monde* para o burguês, o *désert* para o aristocrata, são também, tanto um como o outro, ilusórios. E, da mesma maneira que o burguês da comédia, o fidalgo da "comédia séria" acaba no fim sendo exposto à gargalhada.

No entanto, diferentemente de *O burguês fidalgo*, *O misantropo* não põe em jogo a diferença de condição. Daí já se poderia concluir, pensara Szondi, sobretudo com o olhar para as datas, que a corte é o "milieu" da cena, ainda que, como no *Improviso de Versailles*, sua apresentação direta não venha ao caso: em 1666, a assimilação da aristocracia à corte é coisa decidida. Desse modo, sua presença-ausência nos comportamentos dos personagens e nas relações uns com os outros também seria adotada ali onde ela não é invocada figurativamente. Mesmo assim, Szondi não pretendera interpretar o salão de Célimène, o palco da ação, não apenas como redução prismática da corte absolutista, e por esse motivo procurara delimitar sociologicamente a topografia cênica em relação à corte, referindo-se a uma distinção encontrada por Lepenies[38] no exemplo que a análise de Elias dá do *mecanismo do rei*.[39] Como mostra o *mecanismo do rei*, a duração do triunfo do poder central sobre a nobreza da Fronda está ligada a um equilíbrio permanente de dois pesos — de um lado, o monopólio político do soberano sobre as decisões, de outro, um

38 Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft* (Frankfurt, 1969), pp. 50-51.
39 Norbert Elias, op. cit., p. 41.

domínio restrito do desdobramento de poder puramente formal da nobreza (sob o signo de seu enfraquecimento factual), nas formas da etiqueta e do cerimonial — um equilíbrio que só é mantido enquanto o soberano se submete por sua vez às obrigações da etiqueta e, como *primus inter pares*, cria para a nobreza, dentro daquela jurisdição restrita, um campo de ação estritamente hierarquizado de competição simbólica, compensando a perda real de poder desse estado. Se, com esse pano de fundo, considerarmos a anacruse da peça de Molière, a disputa verbal entre os dois fidalgos (Philinte e Alceste) sobre a ambigüidade moral de certas formas de tratamento (cortesãs e corteses), e isso significa, por sua natureza, os padrões de comportamento no domínio daquela auto-representação e desdobramento de poder, restritos, visto que formalizados, o salão como anexo da corte se distingue da própria corte como uma esfera de sociabilidade dentro da qual as funções da etiqueta chegam à consciência[40] dos implicados ou pelo menos ao limiar dela, na medida em que são sentidas na corte, em seus pressupostos e em seus efeitos colaterais, como problemáticas (sem que com isso sua obrigatoriedade seja suspensa).

Se, em relação à corte, o *lieu de la scène* se torna com isso sociologicamente transparente ao menos por um aspecto, ele se mostra, no mais tardar com a entrada em cena de Célimène ou de Arsinoé, por um outro aspecto, também ligado à corte, como uma espécie de campo de torneio, no qual as damas da sociedade disputam sua competição por posição e reconhecimento, por menos que essa concorrência se dê a conhecer abertamente como tal. Ainda assim seus mecanismos se delineiam atrás das formas de relacionamento social, aparecendo a Alceste, o crítico dessas formas, como *médisance*, *hypocrisie*, *méchanceté*, *insincérité*, ou, de modo geral, como vícios, *vices du temps*, ao passo que, para uma consideração que abstrai de sua problemática moral e concebe suas relações a partir do contexto social, elas se apresentariam muito mais como o padrão de comportamento descrito por Elias sob o título de "racionalidade cortesã".[41] Entendida como estratégias deliberadas que terminam expondo e realçando a distinção e o prestígio da

40 Lepenies, op. cit., p. 55 ("Hof und Salon").

41 Norbert Elias, op. cit., pp. 168-9.

dama cortesã, seja pelo brilho, juventude ou êxito, dentro de uma hierarquia em que a reputação do nome não é de peso menor que a posse de dote e riquezas dentro da hierarquia dos burgueses de profissão, mas que por fim chega a ser conversível, na medida em que o séquito de pretendentes poderosos — sinal de superioridade de uma mulher sobre suas rivais — abre as portas do poder e da influência, propiciando entre outras coisas o acesso aos subsídios. Esses possibilitam à mulher economicamente sustentada mas relativamente independente, considerando-se sua posição social, a participação no jogo da competição cortesã, tão erótica quanto espirituosa, e na troca de favor simbólico por crédito simbólico. De modo que, na representação mais detalhada do quadro social dessa comédia, há motivos para que se distinga a *ratio* do comportamento de uma "coquete" da crítica que o irritado Alceste faz a ela, à sua amada. As cartas que Célimène envia a cada um de seus pretendentes para falar mal de um outro não são simplesmente só documentos manifestos de inconstância e frivolidade, mas antes talvez expressão de uma habilidade, requerida por esse sistema de dependências sociais, de poder prometer sem ter de conceder, de poder conceder sem que o mundo o note, e, nesse jogo com o fogo, manter muitos na proximidade possível e na distância conveniente etc. E, sob esse aspecto, não seria menos duvidoso se, na disputa de Arsinoé com Célimène, por se tratar realmente do confronto entre dois vícios personificados — vistos como tipicamente femininos —, a afetação de virtude e recato e a mania de mexericar, e não do fragor verbal do conflito entre a dama da corte envelhecida e sua jovem rival, quando a primeira, esvanecidos o brilho e a juventude, já estaria condenada à resignação ou à insignificância segundo os critérios daquele "mundo", se não soubesse arrumar neste torneio desigual, valendo-se da preocupação dissimulada pela reputação social da outra, uma daquelas armas que ainda lhe possibilitam encetar a campanha contra a concorrente mais jovem.

Observações como estas[42] dão a aparência quase evidente de que a corte, tal como ela se reflete no espectro de seu anexo social, constituiria o objeto da

42 Cf. a análise detalhada da peça de Edouard Lop e André Sauvage, *Le Misanthrope* (Paris, 1963); e Daniel Mornet, *Molière, l'homme et l'œuvre* (Paris, 1943).

peça, ao mesmo tempo que deixa de ser o seu "milieu". Mas para Szondi, de acordo com uma objeção inicialmente de natureza mais hipotética, pareceu depor contra essa inferência o fato de Molière colocar no centro dessa comédia um protagonista em vários sentidos atípico em relação à corte e à sua sociabilidade, atípico em sua misantropia, em seu rigorismo moral, na incondicionalidade e exclusividade de sua paixão, atípico, portanto, na maneira de ser de seu caráter social.

Mas, conseqüentemente, torna-se duvidoso até que ponto, no caso dessa peça de Molière, e sobretudo em comparação com as suas outras, pode ser afirmado de modo geral um nexo entre a comédia de caráter e a comédia de costumes. Se ele fica relativamente manifesto nas figuras do *Tartufo*, no caso da implicação de beatice e crítica ao clero, ou nas de *O avaro*, na implicação de avareza e arremedo de um princípio burguês — o da acumulação —, e por fim na figura de *O doente imaginário*, com a hipocondria e a paródia à doença e à cura (ou a paródia ao estamento incumbido dessa cura), no caso de *O misantropo*, ele não parece menos obscuro que a conexão dos elementos complexos que parecem delimitar o caráter do protagonista. Enquanto o tipo de relação entre eles não se dá a conhecer mais de perto, parece ser mais do que problemático derivar todos esses elementos de um único fator, seja recorrendo à psicologia, seja remetendo à situação social ou à consciência dessa figura, quando não há enfim referência alguma à evolução dramática da peça (cuja progressão se realiza ironicamente pelos obstáculos à ação dramática), como se faz na seguinte interpretação, que deriva a misantropia do protagonista de sua intransigência moral, da exigência de Alceste por franqueza a todo custo:

> O caráter absoluto de suas exigências e a consciência de não poder impô-las na sociedade são a causa de sua misantropia, cuja profundidade pode ser medida por uma tripla intensificação: ele não é amigo do gênero humano, ele odeia todos os homens e chega a nutrir um 'ódio terrível' contra a natureza humana.[43]

43 Heinrich Bihler, "Molière. Le Misanthrope", in Jürgen von Stackelberg (ed.), *Das französische Theater* (Düsseldorf, 1968), p. 272.

Quando interpretações como estas concebem a misantropia do protagonista como reação moral ou conseqüência exagerada de certas experiências com os homens, elas passam por cima do fato — esta a objeção de Szondi — de que Molière desenha um caráter cuja misantropia se mostra antes inerentemente condicionada e, nesse sentido, subjaz e precede qualquer outro condicionamento. Mas a imagem dessa constituição inerente remete à velha codificação de um complexo de sintomas estabelecido pela doutrina dos temperamentos.

É discutível se Molière conheceu *Timão de Atenas* [*Timon of Athens*], de Shakespeare. No entanto, o misantropo, da mesma maneira que Timão, seu arquétipo, que, por medo de que com o fim físico seu ódio aos homens também pudesse emudecer, mandou enterrarem-no num local distante, onde as ondas do mar dificultassem o acesso dos vivos à sepultura, e inscreverem no epitáfio da pedra que a cobria uma maldição fatal para quem perguntasse o seu nome, era ainda uma figura familiar ao século XVII, pelo que mostram os estudos das fontes.[44] Sua fisionomia nos retratos literários dessa época é definida pela longa tradição da patologia humoral, expressa ainda em documentos de espírito esclarecido como o artigo "Misantropia" [Misanthropie] da *Enciclopédia* [*Encyclopédie*] no qual Szondi buscou apoiar suas observações:

> Misanthropie, ff. (Médecine) dégout et aversion pour les hommes et le commerce avec eux. La misanthropie est un symptome de mélancolie; car dans cette maladie il est ordinaire d'aimer les endroits écartés, le silence et la solitude, de même que de fuir la conversation et de rêver toujours au dedans de soi-même; il désigne une mélancolie parfaite. Voyez l'article 'Mélancolie'.[45]

Para Szondi parecia indubitável que o desenho do protagonista de Molière estava comprometido com essa tradição. Se ele corresponde à imagem clássica

44 Cf. René Jasinski, *Molière et le Misanthrope*, cap. IV "Les sources" (Paris/Nizet, sem data), pp. 68-9.

45 ["Misantropia (medicina), desgosto e aversão pelos homens e comércio com eles. A misantropia é um sintoma de melancolia; pois, nessa doença, é comum gostar de lugares afastados, o silêncio e a solidão, assim como fugir da conversação e divagar sempre no interior de si mesmo; ela designa uma melancolia perfeita. Vide o artigo 'Melancolia'".]

do misantropo já pelo fato de seu ódio se dirigir à humanidade *in totum*,[46] ele também partilha com seu arquétipo a propensão para a fuga do mundo e para a solidão. Além disso, se a complexão de bílis negra identifica-o ao tipo de sangue melancólico,[47] os dois traços do caráter, a misantropia e a melancolia, acabam convergindo segundo a codificação dos sintomas da *maladie*.[48] Ela é expressamente mencionada numa réplica de Philinte a Alceste: "Je vous dirai tout franc que cette maladie / Partout où vous allez, donne la comédie" (I, 1, verso 105).[49]

Naturalmente o misantropo de Molière não se aproxima de seu arquétipo sem variações. Enquanto o misantropo evita o mundo, para o personagem de Molière trata-se de querer evitá-lo mantendo-se, não obstante, em seus salões. Em vez de odiar os homens como Timão, o misantropo de Molière, apesar da misantropia declarada, não só não deixa de se apaixonar por um ser humano, como o objeto sobre o qual incidem os olhos do amor reúne em si todos os traços de um mundo que seu inimigo jurado pretende abandonar e só pode imaginar uma existência dentro dele. A comicidade dessa circunstância chamou a atenção de Rousseau mais que a de qualquer outro: "Rendre

46 Cf. o diálogo entre Philinte e Alceste, I, I, verso 110 e ss. "PHILINTE › Vous voulez un grand mal à la nature humaine! / ALCESTE › Oui, j'ai conçu pour elle une effroyable haine. / PHILINTE ›Tous les pauvres mortels, sans nulle exception / Seront envellopés dans cette aversion? / Encore en est-il bien, dans le siècle où nous sommes... / ALCESTE › Non, elle est générale, et je hais tous les hommes". ["PHILINTE › Quereis um grande mal para a natureza humana! / ALCESTE › Sim, nutro por ela um ódio terrível. / PHILINTE › Todos os pobres mortais, sem nenhuma exceção, estarão envolvidos nessa aversão? Além disso, no século em que vivemos... / ALCESTE › Não, ela é geral, e eu odeio todos os homens".]

47 Nas notas de Szondi, são registrados sob a rubrica "A bílis negra de Alceste", além da referência ao subtítulo da peça, "L'Atrabilaire amoureux", os versos 91 ("J'entre en une humeur noire..."), 98, 449, 672, 1171 e 1584, e sob a rubrica "A *noirceur* projetada em Célimène", os versos 1274, 1420 e 1494, nos quais as manifestações de Alceste aparecem como sintomas da bílis negra.

48 Para a demonstração da relação entre os dois traços, Szondi recorrera à pesquisa de Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900* (tese apresentada à Faculdade de Medicina da Universidade de Lausanne) (Basel, 1960).

49 ["Eu vos direi com toda a franqueza que essa doença, / Aonde for que ides, dá em comédia".]

le misanthrope amoureux n'était rien; le coup de génie était de le rendre amoureux d'une coquette".[50]

A partir da observação de que a misantropia da personagem de Molière se dá a conhecer de início como inerentemente condicionada, Szondi levantou a hipótese de que, dessa forma, tanto os seus motivos como os seus objetos se evaporam na indiferença, pois o personagem, ofendendo-se com coisas relevantes e irrelevantes, aplica-se ao *monde* e ao universo para no fim acabar se dirigindo sem distinção tanto contra os abusos específicos da época como contra toda a natureza humana. Sob esse ponto de vista, no entanto, já não se poderia tratar mais de uma relação necessária entre esse caráter e esse cenário social. Desse modo, a corte seria possivelmente só o bastidor externo de uma comédia cujo objeto dramático — levando-se em conta que, de Célimène a Arsinoé, passando por Eliante, cada uma das damas que aparecem é afetuosa ao seu modo com o inimigo declarado do gênero humano, ao passo que ele só persegue uma delas com ciúme e furor — parece ficar palpável com o subtítulo "O atrabiliário amoroso": a história de um ciúme, em versos racinianos e tendo a corte como decoração. É verdade que, como reza a objeção de Szondi contra a própria objeção, a possibilidade de derivar a misantropia da *maladie* ainda não justificaria por si só a aceitação de um condicionamento inerente, na medida em que a *maladie* pode ser entendida por sua vez como uma reação — patológica — às condições de uma determinada situação, sociologicamente decifrável; mas depõe contra essa objeção, e contra uma interpretação correspondente, o fato de a peça não conter uma mínima referência à possibilidade de uma terapia, e sequer satiriza essa possibilidade, diferentemente de *O doente imaginário*, com certeza porque a *maladie* nessa peça não é entendida no sentido moderno como "clínica", mas antes como "patologicamente humoral", isto é, no sentido da doutrina dos temperamentos. É verdade que, como a *maladie*, também a *mélancolie* do aristocrata histórico pode ser compreendida como reação às condições de uma inatividade prescrita, ou, em termos mais gerais, à domesticação cortesã da classe; porém, como tal, a melancolia não só se voltaria contra esta domesticação mas

50 ["Tornar o misantropo amoroso não foi nada; o golpe de gênio foi torná-lo amoroso de uma coquete".] Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, op. cit., p. 156.

também contra este mundo de cujas condições ela mesma surgiria, e, como sua crítica, não seria por sua vez específica: diz muito sobre o estado do melancólico, mas pouco sobre as circunstâncias e as condições às quais ela reage.

No entanto, de todos os elementos devido aos quais a figura do misantropo parece ser puramente atípica no quadro da sociedade cortesã, talvez os mais importantes sejam aquelas manifestações de uma misantropia declarada que se mostra, em qualquer assunto e desconsiderando a posição do oponente social, com *grands courroux*, franqueza direta, singularidade nas formas de expressão e de relacionamento, inflexibilidade e rigorismo moral. E isso no círculo das *honnêtes gens*, sob as condições de uma estrutura social que, como Elias expôs em sua fenomenologia da racionalidade cortesã valendo-se dos exemplos da transformação das pressões externas em pressões internas, "(força) a uma domesticação dos sentimentos em favor de uma atitude calculada com exatidão e cheia de nuanças no trato com os homens".[51]

Enquanto, sob o ponto de vista da determinação inerente da misantropia, portanto também de uma determinação ahistórica, a relação entre caráter e sociedade permaneceria externa e em última instância casual, assim como a relação entre o lugar e o objeto do confronto dramático, o vínculo interno de ambos se estabelece na medida em que esse caráter acaba por dar-se a conhecer, não obstante, em seu aspecto social, por exemplo na disputa verbal com o *honnête homme*, Philinte, na referência ao leve anacronismo do homem de épocas passadas, como seu oponente o apostrofa.[52] Só esse aspecto do personagem permitiria conceber a misantropia como reação e inferir dela os seus motivos: a constituição de *determinado* mundo e de seus homens.

Se a lenda dos contemporâneos de Molière, segundo a qual o autor retratara na figura do misantropo o *duc* de Montausier, notório na corte por sua franqueza áspera, e que, irritado com o boato, teria visto imediatamente a peça, mas com a impressão de que ela o lisonjeara sobremaneira, não é mais

51 Norbert Elias, op. cit., p. 169.

52 "PHILINTE › Cette grande raideur des vertus des vieux ages / Heurte trop notre siècle et les communs usages" (I. 1, verso 153 ss.) ["Essa grande rigidez das virtudes das velhas épocas / Contraria demasiado nosso século e os usos comuns".]

nem menos digna de fé do que qualquer outra lenda. Ela parece, porém, reforçar a idéia de que o público da época viu na figura de Alceste não apenas o nobre da província tardiamente arrastado para a corte e atrasado em relação à época, não apenas o brigão inveterado e descontrolado, mas antes talvez a atitude daquele que, por apuro e virtude, não se ajusta: um descompromisso. Mas esse descompromisso, mesmo se restringindo a sacudir as barras da gaiola dourada dentro da qual foi concedido ao nobre o desdobramento da dominação formal, apenas para poder domá-lo com tanto mais eficácia, conserva ainda assim, sob as condições de sua domesticação cortesã, um resto inextinto da independência feudal do antigo estado, por mais que essa reminiscência possa parecer provocativa ou extravagante para aqueles que se sujeitaram ao compromisso político.

No entanto, sob esse ponto de vista, a misantropia apareceria como resultado da discrepância entre um código de honra,[53] que se tornou fora de moda

53 Cf. o diálogo entre Philinte e Alceste (1.1), especialmente a réplica de Alceste (verso 13 ss.): "Et tout homme d'honneur s'en doit scandaliser" ["E todo homem de honra deve se escandalizar com isso".] Para Alceste, a *honnêteté* continua a ser idêntica à *honneur*, e por isso o *honnête homme* vem a ser o mesmo que o *homme d'honneur* dos velhos tempos, que se manifesta por exemplo na recusa de uma *vertu traitable*, no sentido das formas de compromisso que caracterizam o conceito de *honnêteté* desde que a *bienséance* a definiu na acepção da *courtoisie*. Conseqüentemente a *sincérité* de Alceste, tal como ela se apresenta às demais *dramatis personae*, a Eliante, por exemplo ("Et la sincérité dont son âme se pique / A quelque chose en soi de noble et d'héroique / C'est une vertu rare au siècle d'aujourd'hui" (verso 1165 ss.) ["E a sinceridade de que sua alma se contenta tem em si algo de nobre e heróico / É uma virtude rara no século atual"], preserva traços da condição, feudais mais exatamente, os quais parecem ter sido conservados também por alguns membros históricos da geração mais velha da Fronda, os quais ousaram colocar-se na contracorrente. Quando Alceste, apontando para a desvalorização dos títulos honoríficos, e sem dúvida com vista a todos os nobres da laia dos Jourdains, mal tirados do forno e agora se acotovelando na corte, observa que hoje em dia até mesmo o seu "valet de chambre est mis dans la gazette" (versos 1669-1670), os motivos da crítica do moralista parecem ter origem feudal, e feudal parece ser também, no sentido da antiga ética heróica da cavalaria, sua preferência pela simplicidade nas coisas do amor, nesse meio tempo com efeito anacrônico, e nas coisas da arte, visível na canção que ele contrapõe ao soneto petrarquista de Oronte.

 No entanto, na medida em que se dá a conhecer o requinte dramatúrgico no desenho →

porque perdeu a sua função, ao qual o protagonista, não obstante, se atém, e as conveniências de uma condição que, com a confirmação de sua transformação cortesã, não só não se despojou dele, mas também, como parece, já mal o reconhece. Desse modo, a misantropia do caráter seria duplamente determinada, e nessa dupla determinação Szondi quisera ver o verdadeiro problema da peça — quando não a sua chave —, tanto mais porque não se trata simplesmente da convergência de momentos distintos, mas antes de uma contraditoriedade da figura no interior dela mesma: enquanto o misantropo por natureza escapa à definição sociológica, o reativo parece exigi-la.

Se o misantropo por natureza já se choca com o mal hereditário de ter nascido como ser humano entre seres humanos, dirigindo seu ódio ao gênero *in totum*, o reativo o dirige contra as características de uma corrupção específica dos homens existentes. Se o misantropo por natureza evita os homens, seja onde for e simplesmente porque vêm ao seu encontro, não importando o estado a que ele ou ela pertence, o misantropo socialmente específico evita somente aqueles da *cour* e da *ville*. E, enquanto os lugares por que o misantropo de nascença anseia revelam-se indiferentes para a consideração sociológica, na medida que são somente locais de solidão, o idílio com que o misantropo convertido sonha e que ao mesmo tempo o horroriza refere-se unicamente ao mundo da corte: um *désert*, não um deserto no sentido literal, mas o vazio da insignificância social.

Porém o misantropo de Molière aparece ora como um, ora como o outro, às vezes como um e outro ao mesmo tempo. No entanto, o que não se aplica sem problemas a nenhum dos dois no interior desse caráter de personalidades distintas, e em especial ao segundo, é aquele traço de uma intransigência

→ desse caráter, parece duvidoso que todas as máximas em cujo nome Alceste aparece como crítico da corte, por exemplo a referência aos méritos, que na corte não (mais?) contam, têm de fato origem feudal: justamente porque a pertença autêntica dessa figura ao seu estado está fora de dúvida, pode ter agradado a Molière, tanto mais simplesmente, fazer com que o misantropo, na qualidade de moralista, emita alguns juízos nos quais se expressam certamente valores de proveniência burguesa, o que é mais evidente talvez na separação rigorosa que Alceste estabelece entre amizade e partidarismo (cf. por exemplo o verso 651: "Allons, ferme, poussez, mes bons amis de cour!").

moral,[54] na qual particularmente uma leitura comprometida com as visões de mundo do século XVIII quisera ver uma espécie de guinada da consciência moral contra o curso do mundo, a fim de descobrir na colisão de ambos a tragicidade secreta de uma figura que estaria no cruzamento da necessidade e da impossibilidade de jogar o jogo da corte e do mundo: a necessidade de conquistar uma mulher para assegurar estirpe e distinção, e a impossibilidade, porque aos olhos desse homem, que mantém suas convicções, o culto das conveniências revela-se hipocrisia. Ele, que busca franqueza e crê poder encontrá-la na amizade, topa com a civilidade melíflua, que busca amor, depara com inconstância e coqueteria, que busca espírito, encontra a presunção de uma preciosa, que busca justiça, perde seu processo contra um patife, que busca honradez, é lisonjeado com falsa devoção, até que finalmente, uma vez ampliado o abismo entre o "mundo" e a virtude, este outro *invólucro da servidão* fecha-se em torno do seu escravo indignado... Segundo a objeção de Szondi, ao considerar evidente o conflito entre o *monde* e a *vertu* desde o ponto de vista desta última, escapa a essa interpretação o quanto o resultado manifestamente cômico da peça está longe de sua apologética, não só porque também seria concedido ao curso do mundo o seu direito relativo — o que seria completamente compatível com a versão da tragicidade secreta —, mas também porque ela ignora que acaba tomando pelo mundo mesmo o mundo que se

54 Uma definição exata da origem desse conceito de *vertu* parece trazer algumas dificuldades. Algumas vezes se quis ver aí um traço de caráter jansenista, uma oposição por exemplo à indulgência jesuítica da corte para com os vícios e as fraquezas da natureza humana, quando não uma expressão daquele agostinismo extremo de Port Royal, que contrapõe ao reino de Deus o mundo como fundamentalmente condenável e mau, e que se manifestaria por exemplo nos juizos de Alceste sobre a perversidade do mundo. Depõe contra o fato de que no comportamento de Alceste não se pode perceber nada da coerência jansenista, no sentido do afastamento em relação ao mundo dentro dele mesmo, defendido por Pascal por exemplo, isto é, a renúncia a seus desejos e fruições por conta de uma participação maior em sua dor. Não parece mais feliz a tentativa de buscar a origem da *vertu* de Alceste no estoicismo, embora este fosse corrente entre os moralistas franceses e tenha por fim orientado a Revolução em sua fase jacobina, se levarmos em conta que muito pouca ataraxia pode-se perceber nos protestos agitados e na hipersensiblidade particular dessa figura.

pinta de tons escuros sob o olhar de seu crítico melancólico, sem levar em conta o quanto Molière relativiza a perspectiva dele, em nenhuma parte mais evidente do que nas passagens onde lhe tira a razão como misantropo devido a seu aspecto ridículo. Desse modo o autor parece problematizar o que esses leitores deixaram de questionar: o que significa falar sempre *a cœur ouvert*, o que significa separar categoricamente afeição de bom senso nos negócios, amizade de partidarismo, civilidade de virtude, cortesia de franqueza, num contexto como o da corte. Parece iniludível que Alceste — e é o que Molière pretende — torna-se ridículo nas conseqüências e nas inconseqüências dessa separação.[55] Misantropo que é, esbraveja contra complacências banais com a mesma verve que contra perfídias manifestas,[56] e parece assentir demais com o papel de perseguido, que, sofrendo pela verdade e pela justiça, quis perder seu processo só para demonstrar ao mundo sua perversidade.[57] Jamais tão decidido quanto nas brigas com todo mundo,[58] ele se mostra às vezes um turrão infantil, exigindo o amor de Eliante a fim de se vingar de Célimène.[59] E, se a desproporção entre as palavras grandiosas e os pequenos motivos pode ser típica do misantropo por natureza, ela não é, conforme o princípio dramatúrgico da dupla determinação desse personagem, menos característica do misantropo reativo e socialmente específico, uma expressão da degradação social desse homem que, na sociedade dos contemporâneos da laia de Oronte e ou de Célimène, facilmente ajustados, já não encontra mais nenhum objeto à sua medida, de sorte que as insígnias do poder de outrora se mostram doravante sinais de fraqueza. Mas esta se volta em comicidade contra ele: se de

55 Nos registros de Szondi são apontados vários versos, sob a rubrica "O caráter ridículo de Alceste", citados nas notas seguintes.

56 Versos 28-9: "Et si par un malheur j'en avais fait autant / Je m'irais, de regret, pendre tout à l'instant" ["E, se por uma infelicidade, eu tivesse feito algo assim/ Iria me enforcar, de desgosto, no mesmo instante".]

57 Verso 196: "J'aurai le plaisir de perdre mon procès" ["Terei prazer em perder meu processo".] versos 203-205: "Tant pis pour qui rirait" ["Tanto pior para quem risse".]

58 Versos 675-6: "Eliante › (sobre Alceste) Esprit contrariant qu'il a reçu des cieux" ["Eliante › (sobre Alceste) Espírito contrariante que recebeu dos céus".]

59 Verso 1251, cf. também verso 1412.

início tem-se a impressão de que Alceste teria razão em relação a seu antípoda moderado, aos poucos Philinte festeja um triunfo tácito sobre as máximas absolutas de seu oponente, à medida que o força a provar seus princípios no parquete escorregadio das *convenances*. Desse modo, não basta que o teórico da franqueza a todo custo, colocado à prova por Oronte, hesite em aplicar seus princípios proclamados à voz alta nas cenas precedentes,[60] professando por fim sua fé de uma maneira extremamente canhestra que o acaba condenando; ele, o crítico do soneto precioso, decai por sua vez na linguagem da preciosidade,[61] ao passo que, como amante, se destaca por tratar com grosserias a mulher que deseja.[62]

Com isso se coloca evidentemente a questão sobre a função dramatúrgica de seu oponente. Molière expôs a oposição de ambos como a oposição entre dois temperamentos. No entanto, também a figura do antípoda, determinada igualmente pela constituição natural e já inclinada para a moderação pela fleuma, ganha contornos de caráter social na diferenciação dramatúrgica do tipo daquele *homo novus* que Molière apresenta nas figuras dos arrivistas, de Oronte ou dos *petits marquis* (que o autor, certamente para caracterizar sua não-identidade, sempre faz com que se apresentem aos pares). Em oposição a estes, sem presunção, afetação ou servilismo, ele aparece — tanto no equilíbrio do juízo como na obrigatoriedade das formas de tratamento, nas quais a troça nunca chega ao sarcasmo — como a figura modelo de um cortesão, o verdadeiro *honnête homme* dessa peça, tal como se quis vê-lo. O fato de a *amitié* que manifesta pelo amigo nunca ser colocada em questão devido à brusquidão deste, mas antes ser marcada pela preocupação com as conseqüências de sua imprevisibilidade, e sem qualquer especulação sobre as vantagens mútuas, como a que se manifesta nas expressões com que um Oronte, com vista por exemplo à sua reputação junto ao rei, oferece sua *amitié* a Alceste, sugeriu que se visse nele o modelo, idealizado por Molière, de uma adaptação feliz

60 Verso 352-3: "Je ne dis pas cela" ["Eu não disse isso".]

61 Verso 1311: "Percé du coup mortel dont vous m'assassinez" ["Ferido pelo golpe mortal com que me assassinais".] Cf. versos 1317, 1789-90, verso 404.

62 Verso 514: "Morbleu, faut-il que je vous aime!" ["Morbleu, é preciso que eu vos ame!"]

às condições da corte, nas quais o êxito social e a preservação da dignidade poderiam se casar. Em última instância, a oposição das duas figuras não seria menos inequívoca que a tomada de partido do poeta cômico em sua disputa, se não se revelasse que os *mœurs du siècle* dificilmente escapam do juízo de seu observador moderado com mais benevolência que do juízo do amigo estouvado.[63] Na medida em que o equilibrado não pode senão concordar com as visões do amigo tanto sobre a natureza humana como sobre as formas de relações sociais do ambiente de que estão próximos, a verdadeira oposição entre eles parece se dar a conhecer agora no comportamento de ambos em relação à depravação de seus contemporâneos, constatada em comum. Pois onde um vê a virtude desonrada e a honradez ofendida, trata-se para o outro, em última instância, somente das infrações contra as formas de uma *juste complaisance* por exagero.[64] Aos olhos do moderado, aqueles que despertam a ira do estouvado não são culpados disso menos do que este próprio, na medida em que reage a eles com suscetibilidade exagerada.

Se podemos considerar representativo o testemunho do contemporâneo Donneau de Visé,[65] o público da época, em vista do caráter ridículo de Alceste, embora não sem simpatia por este, teria por fim tomado o partido do *honnête homme de cour*. A possibilidade de Donneau de Visé ter dado com isso expressão ao *sensus communis* parece se confirmar também pela recepção da peça na França do século seguinte, entre outras coisas pelo fato de um Fabre d'Eglantine,[66] empenhado em fazer finalmente justiça a Alceste e até

63 Sobretudo no final, cf. verso 1555-6: "Tout marche par cabale e par pur intérêt" ["Tudo funciona por cabala e puro interesse".]

64 Sob a rubrica "Respostas de Philinte", Szondi anotou os versos 73-4 (contra a honradez à *tout prix*), os versos 103-4, 145 e 220 (sobre Célimène como personificação típica dos *mœurs d'à présent*).

65 Donneau de Visé, "Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope", in E. Despois (ed.), *Molière, Œuvres*, t. v (Paris [1667] 1924), pp. 430-1.

66 Em 22 de fevereiro de 1790, no *Théâtre Français*, apresenta-se pela primeira vez a sua adaptação, com o titulo *Le Philinte de Molière ou La Suite du 'Misanthrope' — Comédie en cinq actes en vers*, com Philinte no papel de um misantropo, mas agora compreendido de maneira diferente, como desdenhoso dos homens, que se alça a defensor da ordem existente e reprime →

conceder-lhe o triunfo devido, mostrar-se tributário do juízo do século XVII justamente na medida em que busca agora trocar abertamente as frentes. No entanto essa possibilidade e, em unidade com ela, a possibilidade de uma leitura a contrapelo, parece inscrita numa particularidade da própria peça: ao levantar a questão sobre o justo e o injusto na disputa entre os dois *gentilhommes*, ela não a decide e — permanecendo em aberto sobretudo no final — lhe dá quando muito uma resposta indireta, dramatúrgica, devido ao caráter ridículo de Alceste. Por mais que as respostas históricas a essa questão, levantada pela própria comédia, possam parecer indiferentes no detalhe,[67] sua plausibilidade deve se medir em princípio por sua capacidade de prova também no sentido dramatúrgico.

Como se pode concluir do conflito dramático dessa peça, a acomodação da nobreza às condições da corte absolutista não se efetuou de modo algum sem problemas, também no que se refere aos fenômenos morais colaterais. Quando Molière coloca no ponto central da cena um protagonista que, por convicção e comportamento, problematiza a transformação cortesã do estado sob o aspecto de sua dubiedade moral, mas para no fim deixá-lo ridículo, a conclusão de que ele Molière se teria feito assim — contra toda a consciência — o advogado do poder absolutista parece tanto mais natural porque, de um lado, ele não pode senão dar razão à indignação do moralista no caso, mas, por outro lado, como parece mostrar o *parti pris* pelo *honnête homme de cour*, dá-lhe tanto menos em suas conseqüências. A não ser que a peça tivesse antes colocado a questão de saber se esse conflito, agora manifesto, pode de modo geral ser ainda aplacado no interior de uma forma de compromisso cortesã

→ os pobres. Em contraposição a ele, Alceste aparece como figura com traços rousseaunianos, animado por um profundo amor pela humanidade e liberto da passividade letárgica do protagonista cortesão, que, contemporâneo da Revolução, rompe por fim com Philinte e com a sua classe.

67 De maneira digna de nota, antes da tomada de partido burguesa de Rousseau por Alceste, Fénélon, adversário aristocrata do absolutismo e da corte absolutista, já havia tomado o partido de Alceste, contra Molière (e presumivelmente contra o *sens publique*), orientando-se por sua vez por um retorno ao passado feudal do seu estado e a seus costumes frugais. Cf. Bénichou, op. cit., pp. 360-1.

como a da *honnêteté*, na medida em que o perfeito *honnête homme*, em vista da incompatibilidade de moral e bons modos a se manifestar na oposição dessas duas figuras exemplares, não pode dar nenhuma outra resposta senão a dos bons modos, no sentido de uma *complaisance* que escapa *a priori* da admissão de sua ambigüidade moral, com a observação resolutiva de que se trata aqui, no máximo, de divergências de pontos de vistas condicionados pelos respectivos temperamentos.

No entanto Szondi só quisera dar prosseguimento a uma semelhante reflexão na medida em que ela se mostrasse na própria peça como uma reflexão de cálculo cênico e de sua realização. Quanto a isso, parecia-lhe particularmente elucidativo o testemunho de Donneau de Visé. Pois, manifestamente, esse crítico da comédia foi o primeiro a perceber que atrás da escolha do protagonista escondia-se uma estratégia dramatúrgica, ao passo que foi reservado sobretudo ao século XIX ver na figura do misantropo (na medida em que a questão sobre sua identidade não parecia se resolver com a referência a Montausier) o retrato de um Jean-Baptiste Poquelin *cocu*, desenhado com auto-ironia, e, conseqüentemente, ver na comédia a história dramatizada de uma confissão, com o que não se colocam de modo algum considerações daquela espécie.

Molière não quisera, diz Donneau na "Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope", escrever uma "comédie pleine d'incidents", mas uma peça somente "où il put parler contre les mœurs du siècle".[68] Por isso, com a escolha de um misantropo, ocorreu-lhe a melhor solução imaginável: quem poderia falar melhor contra os homens do que seu inimigo? No entanto, sozinho, este dificilmente teria podido tomar posição contra todos os homens. Quando o autor coloca-lhe ao lado uma *médisante*, seu ódio aos homens seria complementado pelo hábito dela de disseminar tudo de imaginavelmente ruim a respeito deles. Desse modo, Molière encaixaria o último traço no retrato do século. Contudo a observação de Donneau é mais restringida do que confirmada por uma consideração que ele vincula aí e cuja conseqüência ele em parte reconheceu, em

68 ["comédia plena de incidentes", mas uma peça somente "onde ele pode falar contra os costumes do século".] Donneau de Visé, "Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope", op. cit., p. 430.

parte ignorou, quando escreve: "Le misanthrope, *malgré sa folie*, si l'on peut ainsi appeler son humeur, a le caractère d'un honnête homme"[69] (grifo meu, W. F.). Pois a *folie*, expressão da constituição patológica, mais exatamente delirante desse personagem, uma visão que, ao que parece, foi característica do complexo de sintomas da melancolia, desde que uma passagem canônica de Aristóteles estabeleceu a relação entre melancolia e loucura — faria com que esse misantropo ultrapassasse seus limites. Mas não teria sido outra a intenção de Molière. Donneau, ainda inteiramente familiarizado com as visões da doutrina dos temperamentos, vê entretanto essa *folie* empregada na comédia no sentido dramatúrgico, como um instrumento de exageração: para obter um pouco que seja, seria preciso exigir muito, para forçar os homens a mudarem um pouco que seja, seria preciso aumentar desmedidamente seus erros perante seus olhos. Enquanto as coquetes seriam forçadas a reconhecer o que elas cometem com suas línguas soltas, seria posto diante dos olhos dos falsos puritanos que eles podem ser vistos atrás de suas máscaras. Donneau vê os *mœurs du siècle* questionados sobre o palco, mas não a constelação específica dentro da qual as formas da *courtoisie*, sob as condições daquela dependência irrestrita da aristocracia cortesã em relação à coroa e com as conseqüências de uma competição impiedosa de todos contra todos, tornam-se moralmente ambíguas — um aspecto que, como parece, passou despercebido a esse observador, na medida em que essas formas continuaram vinculantes, na qualidade de normas, para a consideração de seus aspectos problemáticos. Assim, a quintessência da peça encontra-se para ele sob o signo daquela *complaisance*, problematizada pela comédia com a exposição de sua ambigüidade entre cordialidade respeitosa e falsidade decidida: a exposição de uma tomada de partido por Philinte, que seria crítico, mas não em demasia, e contra o misantropo, que inculcaria em todos que se lhe assemelham o desejo de se modificar.

No entanto, segundo a perspectiva de Szondi, das considerações de Donneau é possível tirar conclusões exatamente contrárias: se a *folie*, como constituição patológica dessa figura, fosse empregada por Molière como meio

69 ["O misantropo, malgrado sua loucura, se é que se pode chamar assim seu humor, tem o caráter de um homem de bem".] Id., p. 440.

cênico de uma exageração dramática, ela teria de fato o efeito oposto de relativizar o que é dito sob as condições desse estado, pois seria redutível à loucura que se manifesta nela. Dessa forma, contudo, seria tirado da polêmica deste protagonista justamente seu aguilhão.

Szondi havia formulado essa objeção contra as conclusões de Donneau de Visé de maneira imanente, mas sem deixar de ver que esse argumento representa uma pré-história da objeção geral de Rousseau contra a própria comédia.

Pois, assim como Donneau de Visé, Rousseau, um século mais tarde, em sua célebre crítica da peça contida na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos* [*Carte à d'Alembert sur les spectacles*], quis entender as erupções raivosas de Alceste, mas agora com indisfarçável tomada de partido por esse personagem, como uma guinada contra os *mœurs du siècle*. E isto significa, na conseqüência dessa identificação, uma guinada por excelência contra a *méchanceté* da época. Por mais que Rousseau pareça de antemão empenhado em adotar a perspectiva de Alceste, isso não o impediu de ver na escolha desse caráter e dos caracteres com os quais Molière o confronta — como antes dele Donneau de Visé — um cálculo dramatúrgico em obra, mas que se apresenta a Rousseau como perfídia, na medida em que ela se dá a conhecer em sua aritmética.[70] Em vez de fustigar os vícios, Molière se limitaria a divertir-se com eles e chegaria a utilizá-los como instrumento para tornar tanto mais ridícula a revolta da virtude, pondo-se de acordo com eles (e com o espírito dos *hommes du monde*).

70 Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*: "Ayant à plaire au public, il a consulté le goût le plus général de ceux qui le composent: sur ce goût il s'est formé un modèle, et sur ce modèle un tableau des défauts contraires, dans lequel il a pris ses caractères comiques, et dont il a distribué les divers traits dans ses pièces. Il n'a donc point prétendu former un honnête homme, mais un homme du monde, par conséquent, il n'a point voulu corriger les vices, mais les ridicules..." (op. cit., p. 150). ["Tendo de agradar ao público, ele consultou o gosto mais geral daqueles que o compõem: sobre esse gosto ele formou um modelo, e sobre esse modelo, um quadro dos defeitos contrários, do qual tomou seus caracteres cômicos, e cujos diversos traços ele distribuiu em suas peças. Ele não pretendeu, portanto, formar um homem de bem, mas um homem do mundo, por conseqüência, ele não quis corrigir os vícios, mas os ridículos..."]

Por essa razão, Rousseau começara a distinguir a pessoa de Alceste, "sincere, estimable, un véritable homme du bien", da personificação que Molière lhe confere como "personnage ridicule". Se essa distinção está vinculada a pressupostos que de modo algum se encontram na leitura, ainda assim ela acerta uma particularidade desse caráter, tendo possivelmente uma função dramatúrgica. Pois tanto o próprio Alceste como as demais *dramatis personae* dizem repetidamente a seu respeito que ele é animado por um ímpeto de franqueza e honradez incondicionada — e Rousseau vê nele uma *vertu* que Molière, de certo modo provando a sua própria, não poderia senão conferir a essa figura. Mas, desse modo, incide uma luz sobre a fonte dessa misantropia,[71] que, se nasce da virtude, não pode se aplicar à humanidade em geral, mas somente em particular — à humanidade existente em sua corrupção —, mas em nome de uma restituição da humanidade possível, cujo vestígio não pode ser apagado inteiramente, mesmo no estado de sua depravação atual. A partir dessa idéia, Rousseau acerta uma outra distinção, que, por menos que suas premissas se encontrem na leitura, ainda assim caracteriza uma outra particularidade das falas de Alceste. Enquanto sua misantropia se manifesta, por um lado, em enunciados que valem para o gênero humano em sua totalidade, ela se dirige enfaticamente, por outro, às condições dos homens de sua época.

Com essa distinção, Rousseau tornou possível colocar em questão a misantropia de Alceste, por menos que ele pudesse esconder de si mesmo que o misantropo de Molière expressou declaradamente um "haine effroyable contre tout le genre humain". Assim como Donneau de Visé em relação à *folie*, Rousseau também vê agora na misantropia um sintoma, não de doença, mas sim de uma indignação, que ele busca explicar pelas circunstâncias das situações que despertam o mau humor justificado desse misantropo *malgré lui* ou que atribui finalmente ao espetáculo permanente de uma sociedade

71 "Une pareille haine", escreve Rousseau, "ne serait pas un défaut, mais une dépravation de la nature et le plus grand de tous les vices. Le vrai Misanthrope est un monstre. S'il pouvait exister, il ne ferait pas rire, il ferait horreur" ["Um tal ódio não seria um defeito, mas uma depravação da natureza e o pior de todos os vícios. O verdadeiro misantropo é um monstro. Se pudesse existir, não provocaria riso, causaria horror".]

que leva seu crítico, numa generalização não ilícita e abstraindo de si mesmo, a dirigir sua raiva contra o *genre humain* em seu todo. Assim Rousseau pode apresentar afinal a dúvida quanto à legitimidade do título da comédia: o inimigo declarado dos homens e o irado com os homens seriam duas figuras diferentes. Isso deveria ter sido razão suficiente para que Molière os diferenciasse. Embora ele tivesse sabido muito bem da diferença, ele especulou com os aplausos da platéia e, por esse motivo, tornou tanto mais ridículo um caráter íntegro valendo-se dos traços de uma misantropia grotesca. Mas o conhecimento disfarçado dessa diferença leva, assim considera Rousseau, a uma divergência da moral com a arte, a partir da qual a virtude do poeta se eleva tanto mais radiante sobre a sua habilidade artística, porque a personagem de Alceste, diferentemente de quase todas as outras nas quais o caráter ridículo e o horror moral estão em unidade, ainda não perde, nos seus traços cômicos, a respeitabilidade, enquanto Molière se esforça, empregando todas as suas forças, para degradá-la.

As considerações de Rousseau sobre *O misantropo*, resultado de uma leitura ao revés, na solidão de um pequeno chalé em Montmorency, no qual seu autor, graças ao favor de um mecenas aristocrata, pudera se retirar durante sua estadia em Genebra, no ano de 1758, foram escritas de ocasião, embora numa distância temporal quase de um século em relação ao objeto dramático, e determinadas por razões políticas, filosóficas e, não por último, pessoais, cujos pressupostos se dão a conhecer com mais evidência no *Contrato social* [*Du Contrat Social*] do que na *Carta a d'Alembert*, onde Rousseau insere o resumo de sua leitura.

Só Rousseau aguçou a oposição entre a exigência de franqueza incondicionada levantada por Alceste e a defesa das conveniências por parte de Philinte, tomando claramente partido pela figura do primeiro, até chegar a uma relação de "ou um ou outro", com a conseqüência de que a personificação da virtude na figura de Alceste domina de forma tão inequívoca, que Rousseau mal pergunta sobre o representante de um estado cuja *vertu* se exterioriza como propriedade da condição no fato de não querer pagar a sobrevivência social na corte com o abandono do auto-respeito. Agora é Philinte quem aparece como o verdadeiro misantropo, que, desprezando secretamente os homens,

contenta-se com eles, maus como são. É verdade que, como a transcrição dramática da alternativa rousseauniana na peça permite reconhecer, a compatibilidade de *vertu* e civilidade cortesã já se apresenta como problemática para os membros do estado representados por Molière, permanecendo em aberto se ela já é desse modo considerada definitivamente impossível. Mas, de acordo com a alternativa rigorosa de Rousseau — e sem dúvida com vista ao presente —, a incompatibilidade das duas coisas e, conseqüentemente, a separação estrita entre *honnête homme* e *homme du monde*, é um *fait accompli*. Depois que *honnêteté* foi medida por esse observador da peça exclusivamente com critérios da moralidade e entendida daí em diante, na véspera da Revolução burguesa, a partir da oposição declarada a formas de uma civilidade que se equiparou ao vício, as especificidades que caracterizam a *vertu* como propriedade da condição parecem irrelevantes como as leis não escritas, embora férreas daquela atividade cortesã, no interior da qual se move o protagonista de Molière. Não há nenhuma referência de Rousseau à diferença entre a esfera do desdobramento da representação régia sob Luís XIV e seus bastidores, a custo preservados por Luís XV nos tempos de Rousseau, à diferença entre o salão no *entourage* da corte absolutista e aqueles locais homônimos de uma sociabilidade da *ville* que já se tornou literária, e finalmente à nuança significativa pela qual um sítio remoto da província para o cortesão amargamente afastado da corte poderia ter-se distinguido do isolamento idílico do literato burguês nos chalés de Montlouis, em cujas cercas o ódio à humanidade existente deveria ligar-se ao amor tanto maior pela humanidade possível, como transformação da misantropia em crítica da cultura.

Finalmente, como mostra o *Contrato social*, no quadro — projetado com cores hobbesianas da humanidade existente, caracterizada pela desconfiança, inveja e ressentimento e por uma luta de todos contra todos —, Rousseau mal separou a fase do estado de natureza, precedendo o estado social, da exposição da França contemporânea e de sua sociedade. De acordo com a concepção do *Contrato social*, a transformação do homem natural corrupto em um cidadão pacífico e aberto ao outro está, como se sabe, ligada a uma conversão do coração. No entanto, na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*, a idéia da conversão moral já constitui implicitamente o critério de uma crítica segundo a qual

a comédia *qua genre* decai em ambos os sentidos: geral e particular. Em geral porque, como é visível na guinada contra os "spectacles" (na tomada de posição contra a defesa da construção de um teatro em Genebra, que d'Alembert apresenta em seu artigo "Genebra" da *Enciclopédia*, inspirado em Voltaire), o gosto pelo cômico baseia-se num vício do coração humano, de sorte que o efeito do *spectacle* cômico sobre os *mœurs* tem de ser tanto mais nocivo quanto mais bem-sucedida é a própria comédia, e em particular porque Molière, depois de já ter exposto tantos ao ridículo, acaba por fim abusando da própria virtude. Antes de Fabre d'Eglantine, partidário de Danton, ter tirado daí a conseqüência dramatúrgica, Rousseau não deixou em silêncio a questão de como a comédia teria de parecer (desconsiderando a pergunta se ela se manteria como tal) para satisfazer o critério de sua crítica, a conversão moral do coração: a correta representação do irado, não um inimigo dos homens, o mostraria lançando sua fúria somente contra os *vices publics*, mas tranqüilo com as maldades de que fosse vítima pessoal, enquanto seu adversário filósofo, encarando todas as *désordres de la société*[72] com fleuma estóica, se irritaria com o menor dos males, sempre que o afetasse pessoalmente. Nesse caso, é claro que a platéia dificilmente teria rido do misantropo. Molière comprou seu riso com a humilhação da virtude.

Por mais que as conclusões de Rousseau estejam comprometidas com pressupostos que se encontram além da leitura, sua distinção de dois momentos, que, ao que parece, a representação de Molière da misantropia mal levou a um denominador comum, mantém o seu peso, caso se consiga conceber sua posição de outra maneira, livre desses pressupostos. Com isso, o modo de julgá-la se alteraria, também no sentido dramatúrgico.

Como mostra a relação estabelecida por Donneau entre a *folie* e a tese da exageração dramática, não havia escapado inteiramente aos contemporâneos que as manifestações de Alceste, em sua guinada contra os *mœurs du siècle*, aparecem antes como sintoma de seu estado do que das circunstâncias contra as quais ele protesta. Contra a conclusão de Donneau de Visé, Szondi pudera objetar que o princípio do "il faut demander beaucoup pour obtenir quelque

72 Rousseau, op. cit., p. 155.

chose" não é aplicável justamente à exageração cômica. Mas essa objeção tem uma conseqüência rousseauniana: a indignação do moralista, que se choca com algo específico, não é fortalecida pelo fato de ela aparecer como manifestação de uma misantropia inerentemente condicionada, mas é antes relativizada. Uma vez que o moralista se faz ridículo na comédia como misantropo, muito freqüentemente por causa da desproporção de sua raiva em relação aos motivos, quebra-se justamente o aguilhão de sua crítica. Se por essa razão Rousseau começara a distinguir o misantropo incondicionado e o irado com os homens (*en connaissance de cause*), isso tinha por conseqüência que, junto com os sintomas da misantropia, ele teria de liquidar por fim a própria misantropia. O que de modo algum lhe passou despercebido. E ele buscou justificar sua perspectiva com o argumento de que Molière não retratou um misantropo, mas antes empregou o seu tipo para desse modo poder expor a ira justificada de um virtuoso ao ridículo, com um efeito tanto mais duradouro.

Szondi havia levado em conta a distinção rousseauniana quando, com Rousseau e contra as conclusões de Donneau de Visé, tentou aguçar a oposição entre a misantropia inerente e a reativa, separando as manifestações de Alceste que se dirigem contra o gênero humano *in abstracto*[73] e todas as outras que se referem às circunstâncias da *cour* e da *ville*,[74] até chegar a uma alternativa do interior do próprio objeto dramático — ou Alceste é o crítico dos

73 Sob a rubrica "Crítica ao 'homem'" ["Misantropia"], foram anotados os seguintes versos: 64, 96, 111, 114, 118, 144, 687, 1523, 1548 e 1549.

74 Sob a rubrica "Crítica às circunstâncias presentes (na corte etc.)", foram anotados os versos 42, 89, 129, 188-9, 289, 359, 389, 542, 651, 1049, 1057, 1061, 1075, 1089-90, 1485, 1522-3, 1543 ss. Quanto a isso, as expressões contra a justiça corrupta, como as que Alceste emite reiteradamente no contexto de seus processos (cf. em particular os versos 188-9, 490 ss. e 1498) foram de alguma atualidade. Também a corrupção da justiça parece uma conseqüência da concessão de ofícios por parte do rei. "Il en naît quatre sortes de maux", escreve o contemporâneo Pussort, "multiplication des juges, contention entre eux, multiplication des procès, et vexation aux sujets de Sa Majesté" ["Nascem daí quatro tipos de males: multiplicação dos juízes, contenção entre eles, multiplicação dos processos, e vexação para os súditos de Sua Majestade".] Lavisse comenta: "Multiplication des juges: Colbert comptait que la chicane nourissait 70.000 officiers de justice. Contention entre eux: du haut en bas, les juridictions mal définies empiètent les unes sur les autres, se disputant les épices du justiciables. Multiplication des →

homens incondicionadamente, ou, sob as condições da monarquia absoluta, é um crítico dos homens e das circunstâncias de sua época. Daí em diante, com Donneau de Visé e contra Rousseau, Szondi tentou não apagar a misantropia dessa figura, e ainda com Rousseau e Donneau, mas contra as conclusões de ambos, procurou concebê-la a partir do princípio de seu emprego dramático, isto é, em respeito às considerações que tem de tomar quem quer chamar as coisas pelo nome no interior dessa estrutura de dependências absolutas, perante os afetados e os implicados. Rousseau já havia — não levando em conta os pressupostos mencionados — deslocado esse aspecto do problema ao tomar de maneira demasiado simples — e contra o reconhecimento do emprego dramático da misantropia — a perspectiva do misantropo sobre o mundo pelo próprio mundo. Desse modo, o filósofo não pudera colocar uma certa questão, na qual — esta a tese de Szondi — se dá a conhecer tanto a chave dramatúrgica quanto, ao mesmo tempo, o ponto essencial da peça: como se Molière, longe de errar no tratamento de dois fenômenos, misturando ódio e ira aos homens, fizesse uso de sua oposição específica, dando-se cobertura atrás das falas de sua personagem contra a humanidade *in totum*, isto é, protegido pela relativização e pela relatividade que são peculiares a tais manifestações, e buscasse apresentar, através da boca de um inimigo dos

→ procès: 'L'on n'entend dans les places et les rues des grandes villes, et de la bouche de ceux qui passent, que les mots d'exploit, de saisie, d'interrogatoire...', écrit La Bruyère".

"Et la chicane sévissait dans les petites villes comme dans les grandes, et dans les campagnes comme dans les villes Colbert estimait qu'elle mangeait plus d'un million d'hommes. Dans toutes les parties de son administration — domaine, tailles, gabelles, aides, commerce, réforme des lois et de la justice — il est préoccupé de *l'infinie quantité des procès*" (Ernest Lavisse, op. cit., p. 301). ["Multiplicação dos juízes: Colbert contava que a chicana nutria 70.000 oficiais de justiça. Contenção entre eles: de alto a baixo, as jurisdições mal definidas usurpavam umas às outras, disputando as especiarias dos processados. Multiplicação dos processos: 'Não se ouvem nas praças e nas ruas das grandes cidades, e da boca daqueles que passam, senão palavras de exploração, de seqüestro de bens, de interrogatório', escreve La Bruyère".] ["E a chicana grassava nas pequenas cidades como nas grandes, e nos campos como nas cidades, Colbert estimava que ela dilapidava mais de um milhão de homens. Em todas as partes de sua administração — jurisdições, taxas, gabelas, auxílios, comércio, reformas das leis e da justiça, ele se preocupou com a *infinita quantidade de processos*".]

homens, uma crítica às instituições de sua época que, sem ter de esperar sanções, só um misantropo pode exteriorizar sobre o palco e na corte?!

Szondi escreve em uma nota:

> O misantropo como crítico social é, em termos dramatúrgicos, o mais apropriado, e em termos políticos — sob o ponto de vista da crítica e de seu efeito — o mais inapropriado, mas justamente por isso, novamente em termos políticos, isto é, como possibilidade de tratar um tema tão brisante, como garantia de sucesso para a peça [mas já não mais brisante] sobre ele, é ainda assim o caráter mais apropriado.

A tese de que o próprio tema é politicamente brisante, mas a peça, pela forma de seu tratamento, não mais, fora modificada por Szondi também na seqüência certamente porque a questão da brisância política parece estar associada à questão de se e em que medida o cálculo dramatúrgico se dá a conhecer de modo geral. Que para tanto não seria preciso absolutamente uma distância de três séculos mostram as considerações de Donneau de Visé, que de uma observação de modo algum incorreta tirou uma conclusão de modo algum convincente. Por outro lado, a possibilidade de separar a distinção encontrada pelo burguês Rousseau, na noite do *Ancien Régime*, de seus pressupostos filosóficos e de suas conclusões encontra-se confirmada também historicamente pela crítica de um contemporâneo do ano de 1666, assentada em verso e rima. Ali se fala de Alceste:

> Et l'on connoît évidemment
> Que, dans son noble emportement,
> Le vice est l'objet de sa haine,
> Et nullement la race humaine,
> Comme elle était à ce Timon,
> Dont l'histoire a gardé le nom
> Comme d'un monstre de nature.[75]

75 ["E se sabe evidentemente / Que, em seu nobre arrebatamento, / O vicio é o objeto de seu ódio, / E de modo algum a raça humana, / Como era para aquele Timão, / Cujo nome a →

Mas, por outro lado, a questão de se o tratamento desse tema foi ou não politicamente delicado pode estar ligada à pergunta de até que ponto, atrás das formas de comportamento que aparecem na óptica da peça e na visão dos contemporâneos como vices, se dão a conhecer por fim seus pressupostos políticos.

Embora Alceste seja posto em desacerto por causa de seu caráter ridículo, isso ocorre mais no sentido de uma crítica dramatúrgica e politicamente conveniente de suas reações do que de seus motivos. Caso se atente também contra os preceitos de franqueza incondicionada, levantados por ele próprio, a comédia, por mais que lhe tire razão nas conseqüências subjetivas, acaba assumindo no plano do *modus praesentationis* o ponto de vista de sua sinceridade, ao mostrar discretamente, e com efeito tanto mais duradouro, os objetos de sua crítica no comportamento daqueles personagens que, como Oronte, Célimène, Arsinoé e os *petits marquis*, aparecem como autênticos exemplares do cenário absolutista: seu desrespeito aos méritos, uma *complaisance* que trata o *honnête homme* e o *fat* da mesma maneira, devoções que, ferida a vaidade diletante de um cortesão, viram calúnia, um coquetismo que não cessa nem mesmo diante da difamação do amado etc. Mas o que se delineia atrás desses exemplos de insinceridade é antes a maquinaria da empresa cortesã, pelo lado dos fenômenos morais colaterais e sob os aspectos de sua negatividade, do que a depravação da natureza humana simplesmente — sem que a comédia permaneça parada no limiar da crítica moral, pois, para ir da exposição dos fenômenos colaterais daquela transformação do estado até o questionamento de seus pressupostos políticos e das conseqüências, parece ser necessário apenas um passo bem curto, embora bastante difícil, se considerarmos o confronto da *vertu* com a intriga no caso do diálogo entre Alceste e Arsinoé. Quando Arsinoé, entendendo muito bem que seu interlocutor contrapõe-se à corte com a crítica — de princípio — de que esta passa por cima dos méritos, o que ela interpreta como a expressão de uma preterição sentida apenas como pessoal, busca atraí-lo para seu lado manifestando sua extraordinária tristeza com a discrepância entre o *mérite sublime* dele e o fato de a corte desconsiderá-lo com indiferença, ao

› história guardou / Como de um monstro da natureza".] Robinet, "Lettre en vers à Madame", de 12 de julho de 1666, in *Molière, Œuvres*, op. cit., p. 366.

que Alceste, com o dedo apontado para a desvalorização dos títulos de honra, repele áspero — ele não teria angariado méritos, sobre cuja não observância se lamentaria — Arsinoé acaba dando razão a todas as suas reservas. E isto num plano além daquele de suas suposições delirantes, com um efeito tanto mais forte porque ela mostra agora, sob o olhar do mundo (do palco até às galerias), os critérios de sucesso dessa corte — os méritos não importariam coisa alguma, tudo seria apenas uma questão de oportunidade e de poder —, chegando finalmente, na pressuposição de que Alceste não conheceria senão as inclinações, a demonstrar, com a oferta de encenar uma intriga a seu favor, os critérios pelos quais se efetua a cooptação nesse invólucro, como se traficam posições e sinecuras e os feitos de que se necessita para alcançá-las:

> Pour moi, je voudrais bien que, pour vous montrer mieux,
> Une charge à la cour vous pût frapper les yeux:
> Pour peu que d'y songer vous nous fassiez les mines,
> On peut, pour vous servir, remuer des machines,
> Et j'ai des gens en main, que j'emploierai pour vous,
> Qui vous feront à tout un chemin assez doux" (III, 5, versos 1075-80).[76]

Porém, nessa passagem, visto que as coisas parecem ter chegado claramente ao ponto onde a questão sobre os responsáveis (ou sobre "o" responsável) por essa corrupção generalizada paira no ar tácita mas perceptivelmente, o debate é interrompido, como que por medo de ter de levar adiante o tema, e reconduzido ao comércio amoroso:

> Laissons, puisqu'il vous plaît, ce chapitre de cour;
> Mais il faut que mon cœur vous plaigne en votre amour (III, 5, versos 1099-100).[77]

76 ["Quanto a mim, gostaria que, para vos mostrar apreço, / Um cargo vos pudesse surpreender na corte: / Por pouco que pensemos nisso vós nos fazeis caretas, / Pode-se, para vos servir, remexer as máquinas, / E tenho pessoas à mão, que empregaria a vosso favor, / E que em tudo vos farão um caminho bastante doce".]

77 ["Deixemos, já que vos agrada, esse capítulo da corte; / Mas é preciso que meu coração vos lamente em vosso amor".]

Caso se considere que a comicidade do conflito amoroso e, em unidade com isso, o caráter ridículo de Alceste resulta principalmente da exigência de exclusividade no amor de uma dama de salão que, para afirmar seu lugar no coração do poder e de suas sucursais, pratica uma inteligente *marchandage* com seus encantos, torna-se patente, o mais tardar nas transições dramatúrgicas, no voltar atrás da crítica social para a problemática amorosa, que esta última assume, como Szondi observa numa nota, *funções de álibi*[78] e, na medida que explica o caráter ridículo de Alceste, é indispensável para possibilitar dramaturgicamente a crítica social. Atentando para essas passagens, Michelet já havia nutrido por elas uma certa desconfiança, mas sem fazer ilações sobre o cálculo dramatúrgico, diz em uma de suas observações:[79]

> Si Alceste gronde, c'est sur la cour plus que sur Célimène, mais qu'est-ce que la cour sinon le monde du roi, arrangé pour lui et par lui? Ces mauvais choix pour les emplois publiques qui révoltent Alceste qui donc les a fait sinon le roi? [...] Tous les visages étaient reconnaissables.[80]

78 "Toda vez", diz ele numa outra nota, "que a crítica de Alceste às circunstâncias presentes vai longe demais, o diálogo passa a tratar de sua paixão por Célimène: depois do verso 205, depois do verso 1098".

79 Excerto que Szondi tirou das *Œuvres* de Molière (op. cit.), com o seguinte comentário: "A observação de Michelet deve ser tomada a sério".

80 ["Se Alceste faz reprovações, é mais sobre a corte do que sobre Célimène, mas o que é a corte senão o mundo do rei, arranjado para ele e por ele? Pois essas más escolhas para os empregos públicos que revoltam Alceste, quem as fez senão o rei?[...] Todos os rostos eram reconhecíveis".]

Bibliografia

Fontes primárias

Arden of Feversham (Anônimo), in Macdonald, Hugh e Smith, D. Nichol (ed.). Reedição, Oxford: The Malone Society Reprints [1592] 1940.

Aristóteles. *Poetik*. Tradução, introdução e comentários de Olof Gigon. Stuttgart, 1969.

______.*La Poétique d'Aristote*. Tradução e comentários de André Dacier. Paris, 1692.

Baïf, Lazare de. "Dédication" para a tradução de *Hecuba*, in Lawton, H.W.(ed.). *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*. Manchester [1544] 1949.

Basewitz, H. A.. *Der Kaufmann von London oder Begebenheiten Georg Barnwells. Ein bürgerliches Trauerspiel*. Traduzido da edição inglesa do senhor Tillo (sic) por H. A. Basewitz. Hamburgo, 1757.

Batteux, Charles. "Traité de la Poésie Dramatique", in Batteux, C.. *Principes de la Littérature*. Reedição, Genebra [1747/48] 1967.

Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de. "Essay sur le genre dramatique sérieux", in Beaumarchais, P.A.C.. *Théâtre complet*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade [1767] 1957.

Beni, Paolo. *In Aristotelis Poeticam commentarii;... adjecta est Platonis Poetica ex ejus dialogis collecta*. Pádua, 1613.

Chassiron, M. D.. *Réflexions sur le comique-larmoyant* [1749]. Cf. Lessing.

Cibber, Theophilus. *The Lives of the Poets of Great Britain and Ireland*. Londres, 1753.

Corneille, Pierre. "Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire", in Corneille, P.. *Trois discours sur le poème dramatique*. Paris: Forestier, Louis (ed.) [1660] 1963.

______. "Epître Dédicatoire a Don Sanche d'Aragon", in Corneille, P.. *Théâtre complet*, v. 2. Paris: Rat, M. (ed.) [1650].

Diderot, Denis. "Aux insurgents d'Amérique", in Assézat, J. (ed.). *Oeuvres complètes*, t. 3. Paris [1782] 1875. Também in Vernière, Paul (ed.). *Oeuvres politiques*. Paris: Classiques Garnier, 1963.

______. "Discours de la poésie dramatique", in Vernière, Paul (ed.). *Oeuvres esthétiques*. Paris: Classiques Garnier [1758] 1965. Edição brasileira: *Discurso sobre a poesia dramática*, tradução, apresentação e notas de Luiz Fernando Franklin de Mattos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

______. "Eloge de Richardson" [1760], in *Oeuvres esthétiques*, op. cit.

______. "Entretiens sur 'Le fils naturel'" [1757], in *Oeuvres esthétiques*, op. cit.

______. "Essai sur les règnes de Claude et de Néron", in Guyot, Charles (ed.). *Diderot par lui-même*. Paris [1782] 1953.

______. "Le Père de famille", in Assézat, J. (ed.). *Oeuvres complètes*, t. 7. Paris [1758] 1875.

Diomedes. "Ars grammatica", in Lawton, H. W. (ed.). *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*. Manchester, 1949.

Dryden, John. "A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire", introdução a 'The Satires of Juvenalis, Translated", in Dryden, J.. *Of Dramatic Poesy and other Critical Essays*, v. II. Londres/Nova York: Watson, George (ed.) [1693] 1962.

______. "The Grounds of Criticism in Tragedy", introdução a 'Troilus and Cressida'" [1679], in Dryden, J.. *Of Dramatic Poesy and other Critical Essays*, v. I., op. cit.

Estienne, Charles. "Epistre du traducteur au lecteur", introdução a *Andrie*, in Lawton, H. W. (org.). *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*. Manchester [1542] 1949.

Gellert, Chr. F.. "Die Betschwester", *Komedia*, v. 2, Martens, W. (ed.).

______. *Pro Comoedia commovente* (1751). Cf. Lessing.

Gottsched, Johann Christoph. *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. 4º ed.. Lepzig, 1751. Impressão fotomecânica: Darmstadt, 1962.

Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, v.18. Edição do Jubileu.

Herder, J. G. "Shakespeare", in *Sturm und Drang. Kritische Schriften*. Heidelberg, 1949.

Heywood, Thomas. *A Woman Killed with Kindness*, in Fossen, R.van (ed.). Londres (Col.The Revels Plays) [1603] 1961.

Lenz, J. M. R. "Anmerkungen übers Theater", in Lenz, J.M.R.. *Werke und Schriften*, v. 1. Darmstadt [1744]1966.

Lessing, G. E. "Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele". "Theatralische Bibliothek", v.1 [1754], in Lessing, G.E.. *Sämtliche Schriften*, v. 6. A edição contém os textos de Chassiron e de Geller em alemão. Stuttgart: Lachmann, Karl e Muncke, Franz (ed.), 1890.

______. "Carta a Mendelssohn de 8. dez. de 1756; carta a Nicolai de 29 nov. de 1756, in Petsch, R. (ed.). *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel*. Leipzig, 1910.

______."Hamburgische Dramatugie" [1767-1769], in Lessing, G. E.. *Sämtliche Schriften*, v. 10. Stuttgart: Lachmann, Karl e Muncke, Franz (ed.), 1890.

Lillo, George. *The London Merchant*, in McBurney, William H.(ed.). Lincoln (Col. Regents Restoration Drama Series) [1731] 1965.

Martini, Christian Leberecht. "Rhynsolt und Sapphira. Ein prosaisches Trauerspiel in dreien Handlungen aus dem Jahre 1755", in *Die Anfänge de bürgerlichen Trauerspiels in den 50er Jahren*, v. 8. Leipzig (Col. Deutsche Literatur, Reihe Aufklärung), 1934. Reedição, Darmstadt: Brüggemann, Fritz (ed.), 1964.

Mercier, Louis-Sébastien. *Du Théatre, ou Nouvel Essai sur L'Art Dramatique*. Amsterdã, 1773.

______.*Jenneval ou Le Barnevelt François*. Paris, 1769.

Moore, Edward. *The Gamester*. Reimpressão, Ann Arbor [1753] 1948.

Opitz, Martin. *Buch von der Deutschen Poeterey*, in Alewyn, Richard (ed.), com base na edição de Braune Wilhelm. Tübingen (Col. Neudrucke Deutscher Literaturwerke) [1624] 1963.

______. Introdução a "L. Annaei Senecae Trojannerinnen" [1625], in Opitz, M.. *Weltliche Poemata*, 1ª. parte [1644]. Reedição, Tübingen, 1967.

Peletier du Mans, Jacques. "Art Poétique", in Lawton, H. W. (ed.). *Handbook of French Renaissance Dramatic Theory*. Manchester [1555] 1949.

Racine, Jean. "Préface a *Bérénice*", in Picard, R. (ed.). *Oeuvres complètes*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade [1670] 1950.

Rousseau, Jean-Jacques. *Lettre à d'Alembert* (1758).

Sidney, Sir Philip. "An Apologie for Poetry" [1583], impresso em 1595, in *Elizabethan Critical Essays*. A edição contém uma introdução de G. Gregory Smith. Londres, 1937.

The Spectator 69, 1711; 174; 1711; 428; 1712, in Bond, Donald F.(ed.). *The Spectator*, v. I, v. II, v. IV. Oxford, 1965.

Vom bürgerlichen Trauerspiele (Anônimo), in *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens*, v. 6. Leipzig, 1755.

Wagner, Heirich Leopold. *Merciers Neuer Versuch über die Schauspielkunst*. Tradução do francês, com um apêndice de Goethe. Leipzig, 1776.

Ysenburg von Buri, Ernst Karl Ludwig. *Ludwig Capet, oder Der Königsmord. Ein bürgerliches Trauerspiel in vier Aufzügen*. Neuwied: Biblioteca da Universidade de Bonn, 1793.

Fontes secundárias

Arntzen, Helmut. *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*. Munique, 1968.

Bénichou, Paul. *Les Morales du Grand Siècle*. Paris, 1948.

Benjamin, Walter. "Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen", in Benjamin,W. *Gesammelte Schriften* IV, I. Frankfurt, 1972.

______. "Zum gegenwärtigen Standort des französischen Schrifstellers", in Benjamin, W. *Zeitschrift für Sozialforschung* 3 [1934].

Bernbaum, Ernest. *The Drama of Sensibility*. Boston, 1915.

Ernst, Paul. "Die Möglichkeit der Klassischen Tragödie", in Ernst, P.. *Der Weg zur Form*. 3a. ed.. Munique, 1928.

Freud, Sigmund. "Trauer und Melancholie", in Freud, S.. *Werke*, v. 10. Londres [1916] 1946.

Fyfe, Hamilton (ed.) de: Aristóteles, *The Poetics*; Longinus, *On the Sublime*; Demetrius, *On Style*. Londres (Col. The Loeb Classical Library), 1932.

Gauwerky, Ursula. "Bürgerliches Drama", in Merker, Paul e Stammler, Wolfgang. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, v. 1. 2a. ed. Berlim, 1958.

Gunthke, Karl S. *Der Stand der Lessing-Forschung. Ein Bericht über die Literatur von 1932-1962*. Stuttgart, 1965.

Guyot, Charles. *Diderot par lui-même*. Paris, 1953.

Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschft*. Neuwied/Berlim,1962. Edição brasileira: *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro,1984.

Hauser, Arnold. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. Munique, 1969. [Edição especial em um volume, 1953].

Kommerell, Max. *Lessing und Aristoteles. Untersuchungen über die Theorie der Tragödie*. 3a. ed. Frankfurt [1940] 1960.

Lukács, Georg. "Zur Soziologie des modernen Dramas", in *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik 1914*. Reproduzido parcialmente in Lukács. *Schriften zur Literatursoziologie*, seleção e introdução de Peter Ludz. Neuwied (Col. Soziologische Texte 9), 1961.

McBurney, William. Cf. Lillo.

Mortier, Roland. *Diderot in Deutschland 1750-1850*. Stuttgart, 1967.

Pikulik, Lothar. "*Bürgerliches Trauerspiel*" *und Empfindsamkeit*. Colônia/Graz (Col. Literatur und Leben 9), 1966.

Price, Lawrence Marsden. *Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland (1500-1960)*. Berna/Munique, 1961.

Schadewaldt, Wolfgang. "Furcht und Mitleid?", in *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und neueren Literatur*. Zurique/Stuttgart [1955] 1960.

Schaer, Wolfgang. *Die Gesellschaft im bürgerlichen Drama des 18. Jahrhunderts*. Bonn, 1963.

Spoerri, Theophil. *Dante und die europäische Literatur*. Stuttgart (Col. Sprache und Literaur 6), 1963.

Trevelyan, G. M., *Illustrated English Social History*, 4 vols. Watford, 1964. Edição alemã: *Kultur – und Sittengeschichte Englands*. Hamburgo, 1948.

Walzel, Oskar. *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*. Leipzig, 1922.

Weber, Max. "Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus", in Weber, M.. *Die protestantische Ethik. Eine Aufsatzsammlung*. Munique/Hamburgo: Winckelmann, Johannes (ed.) [1904] 1965. Edição brasileira: *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

______. *Die protestantische Ethik II. Kritiken und Antikritiken*. Munique/Hamburgo: Winckelmann, Johannes (ed.), 1968.

______.*Wirtschaft und Gesellschaft*, vol. 2. Köln/Berlim,1964. Edição brasileira: *Economia e sociedade: Fundamentos da Sociologia Compreensiva*, vol. 1. Brasília: Editora da Universidade de Brasília [1922] 1991.

Winkler, E.. *Zur Geschichte des Begriffs "comédie" in Frankreich*. Heidelberg, 1937.

Índice de termos

Ascese, 13, 67, 69-72, 74-75, 78, 89, 125, 142

Barroco, *ver* Tragédia
Burguês
autoconsciência burguesa, 57, 66, 125
caráter social, 71, 125
como herói, 28, 30-31, 39, 75, 77, 82-83, 125, 128-29, 147-48, 158
ética burguesa, 15, 83
Ver também Drama burguês: heróis

Cláusula dos estados, 12-13, 40, 42, 45, 49, 52, 59, 71-72, 91-94, 98, 126, 128, 147-48, 158, 170-72
Comédia, 12-13, 30, 41-42, 44, 46-48, 90, 92, 99, 114, 120-21, 124, 131-32, 135-36, 144-49, 159, 163, 170-71, 174, 179
heróica [*comédie héroique*], 92
lacrimosa [comédia comovente, *comédie larmoyante*], 30, 99, 120-21, 144-46, 148-49
séria, 135-37, 143-44, 146
Ver também Genre intermédiaire e Farsa
Comoção, 90, 99, 114, 121, 127, 129, 152-53, 155, 158, 168
Condições de recepção, 22, 71, 74-75, 99, 110, 120, 150-5
relação entre o palco e a platéia, 12, 36, 53, 126, 140, 169
Ver também Piedade, Lágrimas
Conditions ver Realismo
Conduta puritana, 71-72, 88
Conflito de classes, 27-8, 59, 81-2, 99, 109, 144, 165
Coup de théâtre, 112-13

Décence, 7, 102, 104, 126-27
Dever profissional, 68, 83, 86
Drama, *ver* Comédia, Drama burguês e Tragédia
Drama burguês, 12-14, 17, 21-22, 25-33, 36- 40, 44, 53-54, 57, 59-60, 71, 74-76, 81-82, 90-94, 96, 99-100, 103, 109-10, 112, 114, 121, 125- 31, 136-37, 139, 141,

143-44, 146-49, 156-59, 164, 166, 168, 171-72, 174
com relação à terminologia, 31
datação, 31-32, 34
heróis, 28, 30-31, 40, 57, 75, 77, 81-82, 94, 96, 99-100, 109, 122, 125, 129, 148, 156, 158, 167, 174
intenções de efeito, 37-39, 53, 126, 134, 148, 152, 156-57, 160, 162, 173-74
relação da sua teoria com a práxis dramática, 91, 126, 140, 143
Ver também Genre intermédiaire, Realismo, Tragédia [*domestic tragedy, tragédie domestique et bourgeoise, middle-class tragedy*]

Economia (como matéria e tema do drama), 38, 40, 62, 68, 70, 76, 86, 113, 147-48, 169
bancarrota, 74, 168
banco de Gênova, 57, 60-61
capitalismo, 10, 11, 61, 63, 66-68, 71-72, 74-75, 78, 83, 113
comerciante, 57-66, 68, 72, 74-76, 78-79, 82, 84-86, 88-90, 109, 122, 125-26, 142, 150, 165, 168
dinheiro, 13, 57, 61, 67, 72-3, 76-8, 86, 197-99
South Sea Company, 39, 126
Ver também Racionalidade do capitalismo
Estética do gênio [*Genieästhetik*], 7, 131-32

Família, 12-3, 28, 90, 99, 100, 108, 113-26, 128, 140, 146, 155-56, 158-60, 163-67, 167, 172-73, 187
Farsa, 148-49
Femme fatale, 7, 74, 76-78, 90

Genre intermédiaire [gênero intermediário], 30, 99, 146, 170
genre sérieux, 109, 135, 137, 143
tragicomédia [*Lust-und Trauerspiel*], 30
Genre sérieux, ver Genre intermédiaire: tragicomédia
Gestualidade [*Gestik*], *ver* Realismo
Grandeza [*Erhabenheir*], 33-34, 36, 98, 100

Lágrimas, 15, 36-37, 84, 86, 90, 99, 101, 108-09, 114, 144, 150-57, 165-66, 181
Lustspiel, *ver* Comédia

Manual político, 50
Mártir, 85-86, 139
Melancolia, 7, 14, 74, 76, 84-90, 142
Método
psicológico, 87
sociológico, 29, 69

Pantomima *ver* Realismo
Piedade em
Aristóteles, 44, 52
Corneille, 54, 98, 158
Diderot, 99, 129, 146, 158-59, 165-66
Lessing, 146, 150, 153-58, 166
Lillo, 52, 150-51, 154, 158
Mercier, 159, 161, 165-67, 170
no século XVIII, 36, 54, 158
Príncipes, manuais para, 50, 94, 171-72
Privacidade, caráter público e, 158
Puritanismo, 68, 70-72, 74-75, 83, 85, 89, 187

Racionalidade, 7, 62, 66, 74
do capitalismo, 62-3, 66-7, 71-2, 74
Realismo, 26, 107, 114-15, 132-34
conditions, 74, 107, 124, 134, 140, 144,

164-65, 168
gestualidade e pantomímica, 106
renúncia ao verso, *ver* ao metro e
exclusão do verso, 38, 105-06
Renúncia ao verso, *ver também*
Realismo
Repressão dos impulsos, *ver* Conduta
puritana

Semanários morais, 72
como fonte, 66
Sentimentalidade, 7, 12, 14-5, 28-29, 72,
90, 99, 113-15, 120, 128-29, 142, 144,
149-50, 158, 166
Sturm und Drang, 14, 22, 59, 108-109,
128, 144, 158-59, 165, 173

Teatro elisabetano, 111
Teatro épico, 62
Temor e terror, 36, 52, 55, 157
Tragédia, drama
domestic tragedy [*domestic drama*],
37, 89, 109, 122, 126, 143
drama barroco, 61, 74
drama heróico [*heroic play*], 33, 53,
58, 89
intenções de efeito, 33-36, 40, 44, 46,
50-51, 54, 56, 84, 93, 96, 100, 105, 128-
29, 148, 152, 154, 156-57
middle-class tragedy, 109
tragédia clássico-heróica [tragédia
tradicional], 32, 39, 53, 61, 99, 102, 105,
114, 121, 135, 171, 174
tragédia grega (tragédia ática), 46,
95, 98, 111, 158
tragédia idealista, 157
tragédie classique, 62, 91, 102, 105-106,
108
tragédie domestique et bourgeoise
[*drame bourgeois*], 93, 99, 106, 108-
109, 120, 122, 126, 129-30, 140-41, 143,
145, 164
Ver também Genre intermédiaire,
Realismo, Tragédia
Tragédia, teoria da
diferença da tragédia clássico-
heróica em relação ao drama, 62
em Aristóteles, 46
Ver também Temor e terror, Piedade,
Cláusula dos estados
Tragicomédia, *ver Genre intermédiaire*

Índice de nomes e obras

Adam, Antoine, 191, 193
Histoire de la littérature française au XVII^e siècle, 191
Addison, Joseph, 64-66
"The Royal Exchange" [1711] [*The Spectator 174*], 64
Agatão, 47-48
Anteu, 47
Albee, Edward
Quem tem medo de Virginia Woolf? [*Wer hat Angst vor Virgina Woolf?]*, 123
Alewyn, Richard (ed.)
Buch von der Deutschen Poeterey, 41
Anônimo
Arden of Feversham, 31
Anônimo
Vom bürgerlichen Trauerspiele [*Do drama burguês*], 146
Archives Européennes de Sociologie [*Zur Soziologie der symbolischen Formen*], 209
Aristófanes, 43
Aristóteles, 7-8, 13-14, 33-34, 37, 39-40, 42-49, 51-52, 54-55, 74, 92-95, 97-98, 132, 171, 177-78, 236
Poética [*Poetik*], 42-44, 46, 51-52, 74, 92, 94, 97, 177
Retórica, 97
Arntzen, Helmut, 145, 148
Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleis, 145
Assézat, J. (ed.), 114, 115
[Diderot, Denis] *Œuvres complètes*, 114
Auerbach, Erich, 205-06, 214, 216-17
Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts, 214
"La Cour et la Ville", 205
Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung, 205

Baïf, Lazare de
"Dédication" prefácio à tradução de *Hecuba*, 49
Balzac, Honoré de, 125

Basewitz, H. A., 57-58, 61, 73, 79-82, 85, 89
Der Kaufmann von London oder Begebenheiten Georg Barnwells. Ein bürgerliches Trauerspiel, 57
Bataille, Georges, 199
"La notion de dépense", 199
La part maudite, 199
Batteux, Charles, 55-56, 177-79
Les Quatre Poétiques, 178
Principes de la Littérature, 55
Traité de la Poésie Dramatique, 55
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de
"Essai sur le genre dramatique sérieux", 130
Eugénie, 130
Théâtre complet, 130
Beese, Henriette, 23
Beni, Paolo, 95, 97
Aristotelis Poeticam commentarii[...] *adjecta est Platonis Poética ex ejus dialogis collecta*, 95
Bénichou, Paul, 149, 212, 234
Les Morales du Grand Siècle, 149, 234
Benjamin, Walter, 114, 174
"Deutsche Menschen", 114
Gesammelte Schriften, 114
Zeitschrift für Sozialforschung, 174
"Zum gegewärtigen Standort des französischen Schriftstellers", 174
Bernbaum, Ernest
The Drama of Sensibility, 66
Bihler, Heinrich
"Molière. Le Misanthrope", 223
Bollack, Jean, 17, 177
Bond, Donald F. (ed.)
The Spectator, 64
Bossuet, Jacques-Benigne, 212
Bourdieu, Pierre
"Condition et Position de Classe", 209
Braudel, Fernand
Histoire économique et sociale de la France: 1660-1789, 198, 207
Brecht, Bertolt, 62
A Santa Joana dos Matadouros [*Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*], 61-62
Breithaupt, Johann Emanuel Friedrich, 30
Brockes, Berthold Heinrich, 149
Brody, Jules, 209-12
"Esthétique et société chez Molière", 209
Brüggemann, Fritz (ed.)
Die Anfänge de bürgerlichen Trauerspiels in den 50er Jahren, 144

Calderón de la Barca, Pedro, 61
Carvalho, Sérgio de, 7, 9
Cavalcanti, Cláudia, 15
Chassiron, M. D.
Réflexions sur le Comique-larmoyant, 145, 148
Cibber, Theophilus,
The Lives of the Poets of Great Britain and Ireland, 66
Cicero, 145
Colbert, Jean-Baptiste, 205-207, 242-43
Colofón, Jenófanes de, 43
Corneille, Pierre, 7, 30, 54-55, 61, 89, 92-100, 107, 128, 150, 158, 163, 172
"Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire", 54, 94-98
"Epitre dédicatoire a Don Sanche d'Aragon", 92-96, 98
Le Cid, 54
Théâtre complet, 92
Trois discours sur le Poème Dramatique, 54
Crébillon, Prosper Jolyot, Sieur de Crais-Billon, 105

D'Alembert, Jean le Rond, 139, 241
D'Eglantine, Fabre, 233, 241
Le Philinte de Molière ou La Suite du 'Misanthrope' – Comédie en cinq actes en vers, 233
Dacier, André, 45, 48, 95-98
[Aristóteles] *La Poétique d'Aristote*, 45, 98
Dante Alighieri
A divina comédia, 83
Danton, Georges Jacques, 241
Demetrius
On Style, 43
Demóstenes, 145
Descartes, René, 93
Despois, E. (ed.)
Molière, Œuvres, 233
Dickens, Charles, 125
Diderot, Denis, 7, 12-13, 21, 26-28, 30, 75-76, 91, 99, 100, 102-12, 114-15, 120-48, 158-61, 163-68, 170, 172-73, 189
"Aux insurgents d'Amérique", 141
Conversações sobre "O filho natural" [Entretiens sur "Le fils naturel"], 99-100, 106-07, 110-12, 123-24, 126-27
Discurso sobre a poesia dramática [*Discours de la poésie dramatique*], 99-100, 106, 131, 135-36, 140, 167
"Elogio de Richardson" [Eloge de Richardson], 132, 137
Encyclopédie [*Enciclopédia*], 110, 139, 141, 207, 224, 241
"Essai sur les règnes de Claude et de Néron", 141
O filho natural [*Le fils naturel*], 27, 91, 99-101, 106, 110, 112, 121, 125, 134, 136, 139-40, 164
O pai de família [*Le père de famille*], 17, 22, 27, 91, 99, 106, 110, 114, 120-22, 125-26, 128, 130-31, 139-40, 164, 174, 189
Pensamentos filosóficos [*Pensées philosophique*], 138
Diomedes, 40-41, 45, 92
Ars Grammatica, 40-41, 45
Dionísio, 42-43
Dramaturgia do "Sturm und Drang", 22
Dryden, John, 32-34, 51-52, 127
"A Discourse Concerning the Original and Progress of Satire", 34
The Grounds of Criticism in Tragedy, 51
"The Satires of Juvenalis,Translated", 34
Dusch, Ludwig Ambrosius, 30

Elias, Norbert, 194-95, 197-99, 205-206, 220-21, 227
A sociedade de corte [*Die höfische Gesellschaft*], 194
"Soziologie und Geschichtswissenschaft", 194
Ernst, Paul
Der Weg zur Form, 61
"Die Möglichkeit der klassischen Tragödie", 61
Estienne, Charles, 49
"Epistre du traducteur au lecteur", introdução a *Andrie*, 50
Eurípedes, 133
Evremont, St., 214
Eyles, Sir John, 32, 39, 126

Faret, Nicolas
Traité de L'honnête homme ou L'art de plaire à la Cour, 214
Fietkau, Wolfgang, 22, 189
Fontane, Theodor, 125
Forestier, Louis (ed.)
[Corneille, Pierre] *Trois discours sur le Poème Dramatique*, 54
Fossen, R. van (ed.)
[Heywood, Thomas] *A Woman*

Killed with Kindness, 31
Franklin, Benjamin, 68, 72
Advice to a young tradesman, 68
Necessary hints to those that would be rich [1736], 68
Freud, Sigmund, 87
"Luto e melancolia" [Trauer und Melancholie], 86-87
Werke, 87
Fyfe, W. Hamilton (ed.)
[Aristóteles] *The Poetics*, 43
[Demetrius] *On Style*, 43
[Longinus] *On the Sublime*, 43

Gauwerky, Ursula
"Bürgerliches Drama", 30
Gellert, Christian Fürchtegott, 121, 145-46, 148
"Die Betschwester", 121
Pro Comoedia commovente [*Für das rührende Lustspiel*] [*Pela comédia comovente*], 146
Genève, Clément de, 104
Gigon, Olof (ed.)
[Aristóteles] *Poetik*, 42, 177
Goethe, Johann Wolfgang von, 14-15, 18, 190, 251
Goethe e Schiller: companheiros de viagem, 15
Gottsched, Johann Christoph, 29, 33, 51-53, 127, 150, 157, 190
Versuch einer Critischen Dichtkunst, 52
Grande Encyclopédie, La [1889], 204
Groethuysen, Bernard
"L'église et la bourgeoisie", 207
Origines de l'esprit bourgeois en France, 207
Gryphius, Andreas, 61
Guthke, Karl S.
Der Stand der Lessing-Forschung. Ein Bericht über die Literatur 1932-1962, 144
Guyot, Charles (ed.)
Diderot par lui-même, 139, 141

Habermas, Jürgen, 72, 123
Mudança estrutural da esfera pública [*Strukturwandel der Öffentlichkeit*], 72, 90, 122, 218
Hardy, Alexandre
Scédase ou L'Hospitalité violée, 95
Hauptmann, Gerhart
Os tecelões [*Die Weber*], 61-62, 107
Hauser, Arnold
"Die Entstehung des bürgerlichen Dramas", 39
Sozialgeschichte der Kunst und Literatur [*História social da arte e da literatura*], 39
Hayer, Padre
La Religion vengée [*A religião vingada*], 139
Hebbel, Friedrich, 90
Maria Madalena [*Maria Magdalene*], 123
Hecuba, 49
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 18, 157, 218
Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, 157
Henrique IV, 204-205, 215
Herder, Johann Gottfried (ed.)
"Shakespeare", 111
Sturm und Drang. Kritische Schriften, 111
Heywood, Thomas,
A Woman Killed with Kindness, 31
Hofmannsthal, Hugo von
O burguês fidalgo [*Bürgers als*

Edelmann], 190
O difícil [*Schwierigem*], 190
Homero, 44, 133, 145, 179
Horácio, 45, 145

Ibsen, Henrik, 90

Jacqot, Jean (ed.)
Dramaturgie et Société, 209
Jasinski, René
"Les sources", 224
Molière et le Misanthrope, 224
Juvenal (Decimus Junius Juvenalis), 34

Kant, Immanuel, 56
Kleist, Ewald von
"Der Frühling" [A primavera], 149
Kommerell, Max
Lessing und Aristoteles.Untersuchung en über die Theorie der Tragödie, 145
Kraus, Karl
Os últimos dias da humanidade [*Die letzten Tage der Menschheit*], 107

La Bruyère, Jean de, 210, 243
Lachmann, Karl (ed.), 145
Lavisse, Ernest, 207
Histoire de France, depuis les Origines jusqu'à la Révolution, 207-209, 242-43
Lawton, H.W. (ed.)
Handbook of French Renaissance Dramatic Theory, 41
Lenz, Jakob Mihael Reinhold, 26, 30, 158, 173-74
"Notas sobre o teatro" [Anmerkungen übers Theater], 166, 174
O preceptor [*Der Hofmeister*], 15, 21-22, 28, 30, 156, 174
Os soldados [*Die Soldaten*], 174
Werke und Schriften, 174
Lepenies, Wolf, 220
"Hof und Salon", 221
Melancholie und Gesellschaft, 220-21
Lessing, Gotthold Ephraim, 7-8, 12, 14, 22, 26, 28, 75, 131-32, 143-49, 150-59, 161, 166, 169-70, 172-73, 181, 190
"Carta a Mendelssohn de 8 dezembro de 1756;carta a Nicolai de 29 novembro de 1756" [Brief an Mendelssohn am 8. Dezember 1756], 151, 153
Des Herrn Jakob Thomson sämtlichen Trauerspielen [*Tragédias completas de Sir Jakob Thomson*], 149
"Discursos sobre a comédia lacrimosa ou comovente" [Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele], 145
"Dramaturgia de Hamburgo" [Hamburgische Dramaturgie], 143, 145, 157, 159, 182
Emilia Galotti, 28, 30, 144, 156, 172-73
Minna von Barnhelm, 144-45, 148, 154
Miss Sara Sampson, 8, 22, 27-28, 30, 71, 131, 143, 181
O espírito livre [*Der Freigeist*], 145
O jovem erudito [*Der junge Gelehrte*], 145
O misógino [*Der Misogyn*], 145
Sämtliche Schriften, 145, 149, 157
Lieberkühn, Moritz Ernst August, 30
Lillo, George, 7, 12-13, 21, 25-29, 31-40, 44, 49, 52-58, 62, 66, 71, 74-78, 81-85, 89-91, 95, 102-105, 107-109, 125-29, 130, 141, 143-48, 150-54, 158, 170, 172-73
Dedication, 29
O mercador de Londres [*The London*

Merchant], 7, 13, 21, 25, 27, 29, 31-32, 34, 37, 52-54, 57, 60, 65-66, 68, 71-72, 74-76, 99, 102, 104-06, 108, 125-28, 132, 142, 146, 150-51, 154, 172, 174
Livio, 145
Longinus
On the Sublime, 43
Lop, Edouard (ed.)
Le Misanthrope, 222
Louvois, François Michel Le Tellier, marquês de, 205
Loyseau, Charles
Traîte sur les offices, 204
Ludz, Peter (ed.)
Schrifien zur Literatursoziologie, 27
Luís XIV, 36, 216, 205, 240
Luís XV, 139, 240
Luís XVI, 30, 109
Lukács, Georg, 28, 39, 59, 81
Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, 27
Schrifien zur Literatursoziologie, 27
Sobre a sociologia do drama moderno [*Zur Soziologie des modernen Dramas*], 27
Lutero (Martin Luther),
Tradução da Bíblia, 68
Lysidas, 216

Macdonald, Hugh (ed.)
[Anônimo] *Arden of Feversham*, 31
Macedo, José Marcos, 54
Magendie, Maurice
La Politesse mondaine et les théories de l'Honnêteté en France au XVII[e] siècle, de 1600 a 1660, 214
Marmontel, Jean-François, 26
Martens, W. (ed.)
Komödie, 121
Martini, Christian Leberecht, 144, 146, 172
"Rhynsolt und Sapphira. Ein prosaisches Trauerspiel in dreien Handlungen aus dem Jahre 1755", 144
Mattenklott, Gert, 7, 21
Mattos, Luiz Fernando Franklin de, 100
Mauss, Marcel, 199
"Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques" [Ensaio sobre a dádiva, forma e razão da troca nas sociedades arcaicas], 199
Sociologia e antropologia, 199
Mazarin, Jules (Giulio Mazarini), 205
McBurney, William H. (ed.), 33, 34, 39, 58
[Lillo, George] *O mercador de Londres* [*The London Merchant*], 33-34, 39, 58, 80, 85, 88-89
Mendelssohn, Moses, 151, 153
Mercier, Louis-Sébastien, 8, 12, 26, 75-76, 104, 109, 128, 143, 159-73
A carreta do vinagreiro [*Der Schubkarren des Essighändlers*], 164
Do teatro, ou novo ensaio sobre a arte dramática [*Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'Art Dramatique*], 159-73
Jenneval ou Le Barnevelt François, 76
Merker, Paul (ed.)
Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 30
Mesnardière, Jules de la,
"Poetik", 51-52
Metz, Senta, 23
Michelet, Jules, 247
Mirabeau, Honoré-Gabriel Riquetti, comte. de, 207
Moisés, 133
Molière, Jean-Baptiste Poquelin, 8, 12, 22, 30, 120, 148-49, 163, 174, 189-92, 194-95, 197, 201-202, 207, 209-12, 216-18,

221-29, 226-27, 231-45, 247
Le Philinte de Molière ou La Suite du 'Misanthrope' (Théâtre Français), 234
O avaro [L'Avare], 190, 206, 223
O burguês fidalgo [Le Bourgois Gentilhomme], 189-91, 193-94, 202, 206, 216-18, 220
O doente imaginário [Malade imaginaire], 206, 223, 226
O misantropo [Le Misanthrope], 121, 189, 190, 208, 214, 220, 223-25, 239
Tartufo [Tartuffe], 191, 223
Montesquieu, Charles de Secondat, baron de La Brède e de, 207
Moore, Edward, 53, 74-5, 78, 108, 130, 168
The Gamester [O jogador], 53, 74, 130, 168
Moritz, 17
Mornet, Daniel
Molière, l'homme et l'œvre, 222
Mortier, Roland
Diderot in Deutschland 1750-1850, 145
Muncke, Franz (ed.), 145

Neuberin, Caroline, 157
Neves, Paulo, 199
Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens, 146
Nietzsche, Friedrich, 154

O*n Textual Underslanding and other Essays*, 113
Opitz, Martin, 42, 53
"L. Annaei Senecae Trojanerinnen", prólogo a As troianas, 53
Livro da poesia alemã [Buch von der Deutschen Poeterey], 41
Weltliche Poemata, 53
Otway, Thomas, 91

Palissot de Montenoy, Charles
Pequenas cartas sobre grandes filósofos [Petites lettres sur de grandes philosophes], 139
Pauson, 42
Peletier du Mans, Jacques
Art Poétique, 41
Petsch, R. (ed.)
Lesssings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel, 151
Pfeffel, Gottlieb Konrad, 30
Pfeil, Philipp Karl Zacharias, 30
Picard, R. (ed.),
[Racine, Jean], *Œuvres complètes*, 111
Pikulik, Lothar, 28, 71-72, 109
"Drama burguês" e sentimentalidade ["Bürgerliches Trauerspiel" und Empfindsamkeit], 28, 71, 109
Píndaro, 145
Platão, 55
Plautus
Amphitruo, 92
Polignoto, 42
Price, Lawrence Marsden
Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland (1500-1960), 145
Pussort, Henri de, 242

Racine, Jean, 100-02, 105, 107, 110-11, 130, 163
Bérénice, 110
Ifigênia, 100, 102, 104-105, 107, 130
"Préface a 'Bérénice'", *111*
Rat, M. (ed.)
[Corneille, Pierre] *Théâtre complet*, 92
Ravenscroft, Edward, 190, 202
The Citizen Turn'd Gentleman, 190
Repa, Luiz Sérgio, 5, 10

Richardson, Samuel, 132-35, 142, 144, 160
Clarissa Harlowe, 132
Pamela, 132
Richelieu, Armand Jean de Vignerot du Plessis, cardeal e duque de, 205
Robinet, Jean-Baptiste
"Lettre en vers à Madame", 245
Rosenfeld, Anatol
Teatro moderno, 10
Rousseau, Jean-Jacques, 109-10, 121, 139, 166, 189, 211, 225-26, 234, 237-44
Carta a d'Alembert sobre os espetáculos [*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*], 237, 239
Carta a M. D'Alembert [*Lettre à M. d'Alembert*], 211
Contrato social [*Du Contrat Social*], 239-40
Rowe, Nicholas, 91

Sade, Donatien-Alphonse-François, Marquis de
Justine ou *Les malheurs de la vertu*, 135
Santo Inácio de Loyola, 70
Sauvage, André
Le Misanthrope, 222
Schadewaldt, Wolfgang
"Furcht und Mitleid? ", 145
Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und neueren Literatur, 145
Schaer, Wolfgang
Die Gesellschaft im deutschen bürgerlichen Drama des 18. Jahrhundert, 30
Schiller, Friedrich, 10, 15, 28, 30, 56, 62, 84, 157, 172
Goethe e Schiller: companheiros de viagem, 15
Intriga e amor [*Kabale und Liebe*], 28, 30, 84, 172
Schlegel, Friedrich, 17
Schwarz, Roberto, 62
Sée, Henri
"L'Ancien Régime et la terre", 208
Histoire économique de la France, 208
Shadwell, Thomas
The Miser, 190
Shakespeare, William, 31-32, 36, 46, 61-62, 95, 111, 127, 224
Hamlet, 87
Macbeth, 77
O mercador de Veneza [*The Merchant of Venice*], 62
Timão de Atenas [*Timon of Athens*], 224
Troilus and Cressida, 51
Sidney, Sir Philip, 50, 52
An Apologie for Poetry, 50
Smith, D. Nichol (ed.),
[Anônimo] *Arden of Feversham*, 31
Smith, G. Gregory (ed.)
Elizabethan Critical Essays, 50
Sócrates, 157
Sófocles, 107, 127, 133
Filocteto [*Philoktet*], 102
Southerne, Thomas, 36, 91
Spoerri, Theophil
Dante und die europäische Literatur, 107
Stackelberg, Jürgen von (ed.)
Das französische Theater, 223
Stammler, Wolfgang (ed.)
Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 30
Starobinski, Jean
Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900, 225
Steele, Richard

"Domestic Life" [Spectator 428], 74
The Spectator 174, 65-66, 74
Strindberg, August, 90
O pai [*Der Vater*], 123
Süssekind, Pedro, 14, 195
Swart, K. W.
Sale of Offices in the Seventeenth Century, 204
Szondi, Peter, 9, 10-15, 17-18, 21-22, 25, 28, 67, 71, 73, 85, 177, 189-91, 193-94, 197, 202-204, 209, 211-14, 216, 218-20, 223-26, 229-31, 233, 235-37, 241-44, 247
Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit [*Antigüidade e modernidade na estética da época de Goethe*], 18
Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister [*O mercador, O pai de família e O preceptor*], 17, 22
"Die Idee dient dem Kunstwerk, das Kunstwerk dient nicht ihr" [A idéia serve à obra de arte, a obra de arte não serve a ela] (Ensaio sobre Moritz), manuscrito, 17
Ensaio sobre o trágico [*Versuch über das Tragische*], 9, 10, 14, 74
"História da recepção como história social, Moliére na França, Inglaterra e Alemanha" [Rezeptionsgeschichte als Sozialgeschichte I, Molière in Frankreich, England und Deutschland], 190
"Klassizimus und Frühromantik. Versuchüber Friedrich Schlegel" [Classicismo e primeiro romantismo. Ensaio sobre Friedrich Schlegel] (manuscrito), 17
Misantropia [*Misanthropie*], 224
Tableau und coup de théâtre, 113
Teoria do drama moderno [*1880-1950*] [*Theorie des modernen Dramas 1880-1950*], 21

Tchekhov, Anton
As três irmãs [*Die drei Schwestern*], 123
Thomson, James, 149, 151, 154
Agamemnon, 149, 171
Catão [*Cato*], 150
Coriolano, 149
"The Seasons" [As estações], 149
Trautschen, Christoph Maximilian, 30
Trevelyan, George Macaulay, 123
Illustrated English Social History [*Kultur- und Sittengeschichte Englands*], 123
Tucídides, 145

Veblen, Thorstein, 198
The Theory of the Leisure Class [*A teoria da classe ociosa*], 198
Vernière, Paul (ed.)
[Diderot, Denis] *Œuvres esthétiques*, 99, 103
[Diderot, Denis] *Œuvres politiques*, 141
Virgílio, 145
Visé, Donneau de, 233, 235, 237-38, 241-44
"Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope", 233, 235
Volland, Sophie, 110
Voltaire, François-Marie Arouet, 105, 109, 139, 163, 212, 241
Cartas filosóficas [*Lettres philosophiques*], 207

Wagner, Heinrich Leopold
"Merciers Neuer Versuchüberdie

Schauspielkunst", 159, 161-62, 164-65, 167-69, 173
Walzel, Oskar, 26, 51, 121, 252
"Das bürgerliche Drama", 26
Vom Geistesleben alter und neuer Zeit, 26, 51, 121
Watson, George (ed.)
Of Dramatic Poesy and other Critical Essays, 34
Weber, Max, 54, 66-72, 75, 78, 84, 113, 141, 196
A ética protestante e o espírito do capitalismo [Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus], 54, 67, 72, 78, 113
Die protestantische Ethik. Eine Aufsatzsammlung, 54
Die protestantische Ethik II. Kritiken und Antikritiken, 67
Wirtschaft und Gesellschaft [Economia e sociedade: Fundamentos da Sociologia Compreensiva], 196
Wedekind, Frank
Lulu, 77
Wilhelm, Braune (ed.), 41
Winckelmann, Johannes (ed.), 67
Winkler, E.
Zur Geschichte des Begriffs "comédie" in Frankreich, 121
Wycherley, William
The Plain Dealer, 190

Ysenburg von Buri, Ernst Karl Ludwig
Ludwig Capet, oder Der Königsmord. Ein bürgerliches Trauerspiel in vier Aufzügen, 30, 109

Ziegler, Franz Sebastian, 30
Zola, Emile, 125

Coleção **Cinema, teatro e modernidade**

O cinema e a invenção da vida moderna
Leo Charney e Vanessa R. Schwartz (org.)

Teoria do drama moderno [1880-1950]
Peter Szondi

Eisenstein e o construtivismo russo
François Albera

Tragédia moderna
Raymond Williams

Shakespeare nosso contemporâneo
Jan Kott

O olho interminável [cinema e pintura]
Jacques Aumont

Cinema, vídeo, Godard
Philippe Dubois

Capa: cena de *Il precettore*, de Jakob M. Lenz, em montagem de Enrico D'Amato de 1982-83 no Piccolo Teatro di Milano.
Foto Luigi Ciminaghi/Piccolo Teatro di Milano

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Maim, 1973
Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*
© Cosac Naify, 2004

Coleção **Cinema, teatro e modernidade**
Coordenação editorial **Ismail Xavier**

Capa e projeto gráfico da coleção **Elaine Ramos**
Composição **Negrito Design Editorial**
Tradução **Luiz Sérgio Repa**
Preparação **Betina Bischof**
Índice **Maria Helena Arrigucci e Maria Claudia Carvalho Mattos**
Revisão **Maria Helena Arrigucci**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Szondi, Peter [1929-1971]
Teoria do drama burguês [século XVIII] / Peter Szondi ; [tradução Luiz Sérgio Repa]. — São Paulo : Cosac Naify, 2004. —
(Coleção Cinema, teatro e modernidade)
Título original: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert

Bibliografia
ISBN 85-7503-345-X

1. Teatro – Século 18 – História e crítica 2. Tragédia I. Título II. Série.

04-5411 CDD 792.1109

Índices para catálogo sistemático:
1. Teatro : Século 18 : História e crítica : Artes da representação 792.1109

COSAC NAIFY
Rua General Jardim, 770, 2º andar
01223-010 São Paulo SP
Tel [55 11] 3218-1444
Fax [55 11] 3257-8164
www.cosacnaify.com.br
Atendimento ao professor [55 11] 3823-6595